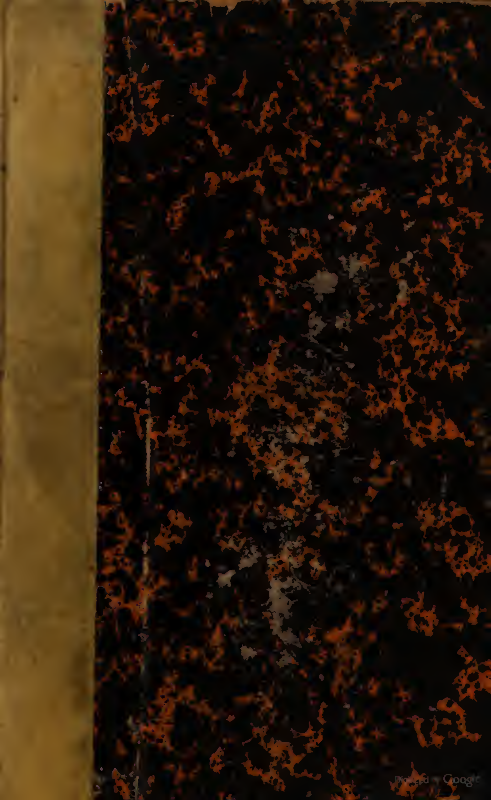




SAGGIO SUL BELLO

O

ELEMENTI

DI FILOSOFIA ESTETICA



SAGGIO
SUL BELLO

O

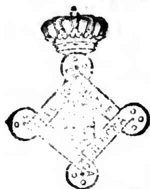
ELEMENTI
DI FILOSOFIA ESTETICA

PER

VINCENZO GIOBERTI

arricchiti da giunte

DI GIUSEPPE BERTINATTI E FRANCESCO TRINCHERA
E DA UNA LETTERA DI CARLO TROYA







NAPOLI
STAMPERIA E CARTIERE DEL FIBRENO
Strada Trinità Maggiore N.° 26.

1845

Si avranno per contraffatte le copie senza la firma di Francesco Trinchera.

AVVERTIMENTO

Quest'opera, come tutte le altre del Gioberti, ha veramente l'impronta del genio italiano. Solidità ne'principii, deduzioni sempre logiche, facilità e disinvoltura nel risolvere i dubbii più gravi della materia che tratta e nello spandervi intorno una luce viva e raggiante, sono pregi che solo al Gioberti si appartengono, e ch'egli solo possiede. Oltracciò tu non puoi ammeno di non ammirarvi la forza, la chiarezza e la nobiltà del dettato, la varietà della erudizione che spazia nella storia e nella filologia, e che sempre è eletta, sempre acconcia al proposito. Ma soprattutto vi spicca tra gli altri moltissimi pregi quell'ordine, quella sobrietà, quell'economia nella felice sposizione e rispondenza delle parti, da cui poi passano alla mente de'lettori nette, pre-

cise ed in tutta loro nitidezza le idee stragrandi che l'autore intende di stamparvi. E così la trattazione di questo grave argomento del Bello, che in altri, anzi quasi in tutti i filosofi di qualunque sistema, spesso, per chi si studia di coglervi il vero, riesce affatigante ed infruttuosa, viene dal nostro egregio filosofo italiano portata a tanta luce di evidenza, da persuadere e contentar pienamente finanche i più ritrosi. Laonde fermamente crediamo, che il riprodurre con le stampe un libro di tanta fama appo noi e fuori ancora, riescirà molto accetto con ispecialità a quei giovani, che innamorati del vero e del bene, provano nel fondo dell'animo loro tutta la forza e le attrattive irresistibili del bello, e che Italiani ancor essi non disdegnano di sentire a ragionare de'misteri della Estetica da uno, che tutti pure salutano tra i maggiori Italiani viventi. Io vi ho aggiunte poche note e forse di niun valore, nel disegno di giovar meglio ai giovani che frequentano il mio studio: ho messo in ultimo un assai pregevol lavoro di Giuseppe Bertinatti, che dichiara i principii dominanti nel sistema Giobertiano; ed ho creduto di accrescer lustro e splendore a questa pubblicazione con talune brevi, ma profon-

de dichiarazioni intorno all'opinione del Gioberti sull' architettura gotica dettate da Carlo Troya (1).

F. Trinchera

(1) È già pronto per la *Rivista Napolitana*, opera periodica mensile, giunta al quarto anno delle sue pubblicazioni, un lungo articolo che versa intorno alle dottrine di Vincenzo Gioberti, ed in cui pure si ribattono le mille ingiurie e le infami calunnie scagliate contro questo grande Italiano, che bene potrebbe appellarsi il martire della scienza e della patria. Alla qual cosa, oltre l'amore della verità e della giustizia, ci spinge ancor più l'affetto immenso che noi portiamo alla cara e dolce memoria di un nostro fratello, Giovanni Trinchera, rapitoci da morte immatura la notte de'20 Gennaio 1845, nel fiore della vita e delle speranze. Era in lui veramente squisito il sentimento del Bello, e comunque mai non lo avesse effettuato in alcun grande lavoro di arte, pure niuno potè vincerlo nel comprenderlo e nel ricercarlo con lungo amore nelle opere de'sommi scrittori. Ora egli avea posto un forte affetto negli scritti del Gioberti, massime in questo che di presente pubblichiamo, e sostenea che colui che dettava l'aureo libro del *Primato civile e morale degl' Italiani*, dovea per certo chiudere in petto anima nobilissima, e ch' eran vili ed abbietti coloro che ingiuriavano ad un tanto uomo. Io ho accettato il prezioso legato delle idee di un fratello che rimpiango perduto con amare lagrime, epperò mi sono accinto con alacre animo al lavoro.

A Giacomo Maria Milano,

PRINCIPE D'ARBÓRE

Mio Caro Principe,

Eccovi la ristampa Fiorentina della Tavola e delle Consuetudini d'Amalfi. Ne ricevo or ora un esemplare, che sarete forse il primo a vedere in Napoli. Noi tutti vi siam grati della pubblicazione di tali Monumenti, sì come all' egregio Signor Tommaso Gar abbiamo l'obbligo d'averne dato le prime notizie. Dopo Voi, lo stesso Gar li pubblica nuovamente sopra una copia da lui tenuta per migliore dell'altra, fatta condurre per vostro uso dal Principe di Diectrenstein, che presiede alla Biblioteca Cesarea di Vienna. Faremo in breve il riscontro delle due copie, lieti di scorgere quali più acconce lezioni trovinsi nella recentissima del Gar; ma bene avrei voluto, ch'egli additate l'avesse con diverso carattere nel suo lavoro.

Piacemi assai quel vostro divisamento d'offerire la Tavola stampata in Napoli a qualcuno degli uomini più notabili della nostra Italia, da' quali ò coltivinsi o s'abbiano in pregio gli studî storici. Basta ricordar Torino, dove fra molti e molti fioriscono un Balbo, un Cibrario, uno Sclopis, un Sauli, un Vesme, un Pietro di Santa Rosa ed i due fratelli Promis. Un altro, che nacque nel Piemonte, vive oggi fuori d'Italia, il Gioberti, che a sua posta commuove gli animi, e comanda, massimamente a' suoi avversarî, d'ammirarlo. Egli allarga i detti dell'Alighieri, e ricorda essere oramai prossimo al suo termine il secolo vigesimo sesto che Roma, or con le legioni ed ora col concetto Cristiano, *alle cose mortali va di sopra*; che la forza or dell'armi ora della parola fu e sarà sempre in Italia; che Roma e l'Italia ebbero dalla Provvidenza il carico di sbarbarire così nell'età passate come nelle future i popoli. Contro sì veri e confortevoli accenti odonsi ora invereconde voci di chi va dolorando, che mai non si potè intera conquistar l'Italia da' Longobardi; e che grave danno fu l'essersi Amalfi, Napoli e Venezia (senza parlar di Roma e di Ravenna) difese dagl'impeti barbarici. Amalfi dunque, sì ricca di commerci e d'arti e di leggi, avrebbe dovuto aprire le porte a' Sicardi ed a' Siconulfi, che non ebbero il valore di prenderla, introducendo fra le sue mura le tariffe de' prezzi d' ogni vita d'uomo, le caldaie bollenti ed i duelli giudiziarî? Oh! qual letizia non sa-

rebbe stata, se ciò avvenuto fosse, in Amalfi, e se i Siconulfi co'Sicardi fossero stati più gagliardi nell'assalirla, od i Romani avessero meno ignorato (così oggi scrivono) il verace lor pro nella città? Dovea forse Amalfi senza l'aiuto de'prodi Longobardi stender tant'ala sul mare?

Mentre l'Amalfitano col nativo suo dritto decidea le liti cittadine, fino le Monache del Regno Longobardo vedeansi costrette ad orar col ferro degli Avvocati le cause de'lor Monasteri. Quattro anni dopo la compilazione delle Consuetudini Amalfitane lavorata nel mille e dieci, la Badessa Eufrasia di Pavia faceva combattere i suoi Avvocati pel possesso d'alcuni fondi coltivati dagli *Aldii* sul Lago Maggiore in Anghiera o Stazona. Eufrasia vincea: e delle terre, insanguinate dagli avversi campioni, ella otteneva conferme Imperiali nel 1014 con Privilegio, che ancor si legge presso il Muratori (1).

Ad altre spade che queste non erano, permise Iddio di conquistare il mondo; all'intelletto di Grecia e di Roma, che ruppe gl'iniqui acciari Longobardi, surrogandovi leggi e discipline, mercè le quali oggi l'Europa Cristiana sovrasta da sì grandi altezze a'Barbari. Ma concedasi pure ad altrui pigliar diletto nel proprio senno, rimpiangendo che il Romano d'Amalfi e di Napoli non lasciossi conquistar punto dai

(1) Murat. A. M. Aevi, III. 639. *Nota dell'Editore.*

Longobardi. E però passo volentieri a dirvi le poche parole, che mi chiedete, intorno all' opinione del Gioberti sull'Architettura Gotica nel libro del Bello. Ascolto, essersi divisato ristamparlo in Napoli: opera insigne, ove si cercano gli arcani primitivi dell'ingenue arti, e le condizioni di questo Bello, al quale aspirano tutti, e di cui la contemplazione riesce, come quella del vero, il perpetuo e nobile tormento dell'intelletto umano. Vincenzo Gioberti nel rammentare alcune delle cose da me narrate su gli ordini architettonici di Zamolxi e Deceneo fra' Geti o Goti, non che ai monumenti antichi delle città di Elis e di Sarmizagetusa, nega di lodar oltremodo l' Architettura Gotica. *Questa,* soggiunge, *qualunque sia la sua origine immediata, o si voglia nata principalmente dalla bizantina, come io credo, o da' vecchi ordini Getici.., secondo il genio dell' Architettura Orientale, è pregevole come sublime non come bella.*

Nè in altra guisa io credo; parmi necessario nondimeno chiarir le mie intenzioni su ciò che nella Storia scrissi e scriverò più ampiamente dell' Architettura Getica e della Gotica. Io non tengo già col Maffei d'avere i Goti di Teodorico ignorata del tutto, perchè Barbari, l' Architettura; ed anzi mi sembra di non essersi fra essi, che discendeano dagli antichi Geti o Daci, perduta interamente la cognizione o la memoria di quella de'padri loro di Sarmizagetusa. Tuttavia m'accosto al Maffei nel giudicare,

che Teodorico degli Amali non recasse in Italia o non vi facesse prevalere le discipline dell' Architettura, bene o male chiamata Gotica dopo l'arrivo degli Ostrogoti. Questa veramente procede, sì come penso in compagnia del Gioberti, dalla Bizantina; ed è affatto diversa dalla Getica e Dacica del popolo, da cui trassero l'origine i Goti. Quì anche m' unisco al Gioberti nel sospettare, non la Getica o Dacica pigliasse i principii dall'Architettura Orientale; anzi, per dirla più apertamente, dall' Ebraica, secondo le grandi conformità, che prima dei tempi di Traiano lo Storico Giuseppe notò esservi fra'Geti o Daci e gli Ebrei.

State sano, mio caro Principe. Non perdete d'occhi le Carte Latine d' Amalfi e del Codice Perris, commesse al vostro zelo. Io sono e sarò sempre tutto vostro.

CARLO TROYA

INTRODUZIONE

SOMMARIO

Rapporti dell'Estetica con le altre branche della filosofia e della scienza. — Ella appartiene alla filosofia seconda, deducendosi tutta dalla filosofia prima e fondandosi su di essa.

La scienza che tratta del Bello, detta da alcuni *Callologia*, meno propriamente, ma più comunemente, per usanza introdotta dagli Alemanni, chiamasi *Estetica*. Secondo la triplice partizione del sapere universale in filosofia, matematica e fisica (pigliando questi vocaboli assai largamente), l'estetica non appartiene alle due ultime, perchè il Bello colle sue aderenze non è una quantità nè cosa sensibile, sebbene abbia sempre congiunta una forma sensitiva, e un elemento quantitativo. Rimane adunque che

faccia parte delle discipline filosofiche che versano sopra gli oggetti immateriali e incommensurabili. Ma la filosofia si divide in prima e seconda: quella fornisce i dati, i primi principii e i metodi di ogni scienza; questa si travaglia sui dati propriamente filosofici, che le vengono somministrati dalla sua sorella, e gli studia secondo i principii ed i metodi suggeriti dalla medesima. Ora il Bello non essendo un primo principio, la facoltà che ne tratta appartiene alla parte secondaria della filosofia.

Ogni ramo della filosofia seconda, come ogni altra disciplina, piglia la sua materia e le sue leggi, che è quanto dire i dati, i principii ed il metodo dalla scienza príma e in essa s'innesta. Proponendomi io di descrivere i primi lineamenti dell'estetica, ho dovuto perciò risalir brevemente a quella base di tutto lo scibile (di cui ho tratteggiati i punti cardinali in un'opera già divulgata) per dare alle mie deduzioni il rigore e la precisione scientifica. Avrei dovuto eziandio premettere una critica compiuta delle altrui opinioni che dalle mie differiscono; ma questo lavoro mi condurrebbe troppo lungi e vorrebbe un libro di non piccola mole. Mi sono perciò contentato di proporre i principii e le conclusioni più capitali dell'estetica com'io l'intendo, lasciando per lo più al lettore il carico di riscontrarle coi pareri discordanti onde cogliere i motivi che possono giustificare la mia elezione. Per la stessa causa debbo pure omettere molte

avvertenze parziali che si accostano alla mia teorica, benchè gli autori professino principii contrarii; imperocchè sarebbe ingiusto e ridevolmente superbo chi negasse trovarsi nelle opere dei moderni estetici, che dovrò in parte combattere, molte osservazioni e analisi e sentenze argute e verissime; specialmente in coloro i quali filosofando attinsero ai fonti platonici, come sono, verbigrazia, parecchi scrittori scozzesi, tedeschi e italiani dotati di gran sapere e di nobilissimo ingegno. Il che ha luogo sovrattutto in quelle parti della estetica che, aggirandosi sul corredo sensitivo del Bello e sugli accessorii anzichè sul principale, sono meno acconce ad essere viziate dai falsi principii.

CAPITOLO PRIMO

Definizione del Bello.

Sommario

Il Bello non essendo affatto subbiettivo, non puo ridursi all'utile ed all'aggradevole. — Esso è obbiettivo, ma distinto dall'obbietto esterno e materiale (naturale od artificiale) che lo rappresenta. — Esso è una cosa spirituale, ma non sostanziale, ed appartiene alla categoria de' *modi.* — Esso è assoluto e necessario; ma quantunque necessario, si distingue dal vero metafisico e matematico, e dal bene morale. — Esso si distingue dall'idea platonica sia generica, sia specifica. — Definizione di s. Agostino e di Leibnitz: *il bello è la varietà ridotta all'unità.* — Questa definizione è insufficiente. — Natura dell'idea specifica; essa costituisce il vero e non il Bello, il tipo intelligibile e non il tipo fantastico. — Essenza del Bello e sua definizione vera.

Per agevolarci il cammino a trovar la vera definizione del Bello, ci bisogna in prima disgombrare gli ostacoli, procedendo per via di esclusione. Dico dunque in prima, che il Bello non è cosa subbiettiva, perchè se tal fosse dovrebbe ridursi all'utile o al piacevole (1). Ora il Bello non è l'utile, che è il suo

(1) Veramente il bello non può dirsi nè obbiettivo, nè subbiettivo, ma come appresso si esprime il nostro filosofo, *è un non so che d' immateriale e di obbiettivo che si affaccia*

maggior nemico; e sebbene una cosa bella possa anche profittare a chi la possiede, il godimento della bellezza manca o diminuisce, allorchè quella si considera o si adopera come utile. Oltre che, infinite cose sono utilissime e non belle; altre sono bellissime e recar non possono, o almeno non recano, alcuna utilità. L'utile importa un' attinenza reale o almanco possibile di un oggetto verso i nostri bisogni; laddove il Bello è indipendente da noi, consiste e si termina in sè stesso, e sarebbe nè più nè meno, ancorchè

allo spirito dell' uomo e a sè lo rapisce. In tal modo, secondo noi pensiamo, non si cade negli errori della scuola sensista, e si evitano pure gli eccessi opposti dalla scuola di Kant. Lock infatti e Condillac sostenevano, che l'uomo fosse una pura suscettività, *una tavola rasa,* che non possedendo in sè l'idea di bello, l'universo veniva ad imprimer su di esso la bellezza degli oggetti esterni. Il qual modo di ragionare quanto sia assurdo non è chi nol veda. Imperocchè come l'uomo potrebbe comprendere il bello in sè stesso e nel mondo esteriore, s'egli non fosse dotato di una facoltà morale? Alpari che s' egli non fosse una creatura morale, come potrebbe concepire il morale della natura esterna? Se non avesse un' intelligenza, come farebbe egli per ricercare e ritrovar le leggi che governano il mondo? Il filosofo di Koenisberg per contrario si attenne ad un sistema affatto diverso, secondo il quale nella natura non v'è nulla di vero, di bene e di bello, se pure non sia il vero, il bene ed il bello che l'uomo rinviene nel fondo della sua anima, e ch'egli illegittimamente effettua al di fuori di sè. Sembra dunque ch'egli faccia uscire l' esterno dall'interno, l' universo dall'anima, il *non*

mancasse di spettatori (1). E chi lo contempla ne gode senza appropriarselo e senza violare od offendere me-

me dal *me*, quando già il filosofo inglese avea fatto produrre l' interno dall'esterno, l' uomo dalla natura, il *me* dal *non me*. Strano invero che la scienza si agiti e per tanto tempo fra questi estremi! e così avviene che l'Estetica prende pure diversi colori, e mena a conclusioni che fanno a capelli le une con le altre! Non pertanto, a nostro avviso, vi è un mezzo efficace per conciliar questi estremi, e consiste appunto nel riconoscere che il bello non è nè figlio dell'uomo, nè della natura; ch' esso esiste da per sè; e che si trova in noi, come si trova nella natura; o, che vale il medesimo, esso non è nè subbiettivo, nè obbiettivo. Imperocchè se il bello fosse puramente subbiettivo, se dipendesse semplicemente dall' uomo, oltrecchè addiverrebbe variabilissimo, toglierebbe pure ogni bellezza alla natura. Se poi il bello fosse puramente obbiettivo, s' esso dipendesse dalla natura, allora più non vi sarebbe nell' uomo bellezza. Dunque rimane che il bello sia per lo appunto quel *non so che d'immateriale e di obbiettivo* che si trova nell' uomo e nella natura, epperò non è a maravigliare se l' uomo simpatizza con la stessa, s'egli è giudice ed alla sua volta creatore della bellezza. TRINCHERA.

(1) Il sentimento del bello, eccitato dalla presenza di un oggetto, sia naturale, sia artificiale, è puro e spoglio di ogn' idea estranea. Esso oltrecchè non si rapporta nè all' aggradevole, nè al patetico, nè all' imitazione, nè alla religione, nè alla morale, non ha nulla che fare coll' utile. L'artista che volesse unicamente ed esclusivamente servire all'utilità, svergognerebbe la sua arte, ed egli stesso meriterebbe titolo di artigiano. Il vero suo scopo è quello di eccitare il puro sentimento del bello, ossia di svegliare come per in-

nomamente la sua indipendenza; laddove si usa, o può usarsi ciò che giova, e usufruttuandola si distrug-

canto ne' petti umani il sentimento dell'infinito. Se veramente l'utile fosse scopo dell'arte, i più celebrati capolavori della poesia, della pittura e della musica dovrebbero invece tenersi per capolavori d'inutilità. A che infatti potrebbe giovarci il *Canzoniere* del Petrarca, il *Giudizio* del Buonarroti, la *Madonna della Seggiola* del Raffaello, la *Norma* del Bellini? Laonde sono da compianger quei letterati da dozzina, vera plebe di scrittori, che nel farsi ad esaminare un lavoro qualunque di arte, non tengono altra norma che il: *Nisi utile est quod facimus, stulta est gloria!* Essi non sanno, che scopo razionale dell'attività dell'uomo è pure la cultura delle arti belle, e che la loro dignità ed il loro carattere elevato sarebbe come distrutto, qualora si dovessero subordinare ad uno scopo particolare. Esercitando le medesime una grande influenza snllo spirito dell'uomo, sono come l'espressione dell'unità e dell'armonia, e per così dire, un simbolo dell'ordine che regna in tutto l'universo, e che indica un'intelligenza suprema per la quale quest'ordine esiste. Sicchè facendo nascere e mantenendo nell'anima dell'uomo de' sentimenti elevati, preservandolo ancora da questo spirito rigoroso che non sa accordare stima e valore che alle cose che hanno una utilità immediata, le belle arti in certe epoche sono quasi le sole protestazioni contro il materialismo e l'industrialismo che minacciano impadronirsi di tutto. Dal che pure si deduce, che saranno transitorii e passaggieri i voluti trionfi di quelle anime di fango, che prostrate d'innanti all'infame vitello di oro, tutto sacrificano allo stesso, finanche la propria coscienza, o servendo ai capricci del tempo e della moda, che loro è promettitrice sicura di palagi,

ge, o si scema la sua libertà. (L'Hegel ha avvertita molto sottilmente questa proprietà essenziale del Bello). Quindi è che la materia del Bello si apprende solo propriamente per l'udito e per la vista, sensi intellettivi che occasionano la conoscenza senza porgere la possessione dell'oggetto; laddove la materia dell'utile soggiace al tatto, che piglia e possiede le cose che gli appartengono. Alcune di queste considerazioni cadono eziandio nel piacevole, in quanto si distingue dal Bello; giacchè il piacere inchiude pure una relazione dell' oggetto verso un essere senziente atto a fruirne; la quale pugna colla essenza del Bello indipendente e assoluta. Ma la distinzione di questo dal piacere risulta anco da certe ragioni speciali. Il Bello piace generalmente; ma tuttociò che piace non è bello, nè i gradi del diletto sono sempre proporzionati ai gradi della bellezza; e troverai persone dotate di buon giudizio, le quali confessandoti un oggetto essere formoso e pieno di leggiadria, gliene antepongono un

di ville e di cocchi, sviano l'arte dalla sua vera tendenza, la lordano e la deturpano col vilissimo sentimento dell' interesse, ed in suo nome, gl' inverecondi! metton fuori una sozza colluvie di drammi, di romanzi e di altre ribalderie, in cui tengono il campo il turpe, il deforme, il laido e l' osceno. Tali scandali sono continui specialmente in Francia, e se tra noi trovano ammiratori o seguaci, sono questi da compiangere, perchè rifiuto, anzi feccia di quei che con opere assennate e di maturo giudizio accrescon la gloria della patria nostra. TRINCHERA.

altro che tuttavia riconoscono per meno bello. Egli è vero che nel favellare ordinario ciò che diletta si chiama bello; ma le improprietà volgari del discorso debbono essere scusate anzichè approvate e seguite dal filosofo. Il piacere inoltre è solo sentito, e il Bello è principalmente inteso, benchè vi concorra pure la facoltà di sentire: l'uno parla unicamente al senso esteriore o interiore, cioè ai sentimenti del corpo o all'affetto; l'altro per via de' sensi e della fantasia si riferisce all'intelligenza.

Se il Bello non è subbiettivo, dee di necessità essere obbiettivo. Ma certo tale obbiettività non può esser cosa materiale nè esteriore, benchè sovente sia tale la rappresentazione di essa; e quantunque apparisca nel corpo, non è il corpo stesso o proprietà corporea. Altrimenti chi vede una cosa bella dovrebbe in ogni caso cogliere issofatto la sua venustà; laddove l'esperienza c'insegna, che per difetto di natura o di educazione e consuetudine l'uomo è spesso poco atto od anche inetto ad apprendere certi generi di bellezza, e che i più non gustano appieno il Bello come prima il rimirano, ma hanno d'uopo di qualche tempo, e giungono a fruirne non già solo per istinto naturale, ma mediante una certa coltura dello spirito. Ora, se per sentire la bellezza si ricercano il tempo, lo studio, l'esercizio, la consuetudine, e quella ingenita disposizion di natura che si chiama buon gusto, chiaro è che il Bello è distinto dalla specie del

corpo in cui si mostra, come quella che non riceve dalle condizioni suddette mutamento veruno. E veramente, se ciò non fosse, i bruti dovrebbero percepire il Bello ogni qual volta la loro pupilla è fatta come la nostra, e piglia nè più nè meno la forma visiva degli oggetti; dovrebbero apprenderlo l'uomo barbaro o selvaggio, la cui veduta è pari o superiore di acutezza e di nerbo a quella dell'uomo civile. Ma chi oserà dire che un cane, una scimmia, o un Lappone, o un Ottentotto siano in grado di ammirar l'Apolline del Belvedere, benchè, se ciechi o loschi non sono, lo veggano al pari di noi? Niuno anche vorrà affermare che i capolavori dell'arte siano molto assaporati dal volgo e dalle persone di rozzo sentimento, come da quelle che son fornite di fina e squisita coltura; ovvero che gli uomini anche colti, ma che non fanno professione di arti belle, pareggino i valenti artisti in questo genere di godimento. Certo si può credere che niuno abbia mai avuto un gusto così perfetto delle infinite bellezze che si trovano nelle Georgiche o nella Trasfigurazione, quanto i sovrumani ingegni che tali portenti crearono; chè il senso del Bello è capace di molti gradi proporzionatamente all'ingegno e alla perizia di chi lo contempla. Qui cade in acconcio la conghiettura ingegnosa del Castiglione, che Alessandro facesse dono della celebre Campaspe al principe della greca pittura, perchè niuno potea conoscere e apprezzare tanta bel-

tà come Apelle (*Cortig. I*, *Milano*, **1822**, p. **122**, **124**, **125**). La forma materiale e il Bello differiscono essenzialmente fra loro, poichè quella consta di parti simultanee o successive, e soggiace alle condizioni del corpo a cui aderisce; laddove il Bello è uno, semplice, indiviso, e pari sempre a sè stesso. Il Bello è veramente inseparabile da una certa forma sensitiva; ma questa forma non è cosa materiale, nè basta essa sola a produr la bellezza.

Resta adunque che il Bello sia un non so che d'immateriale e di obbiettivo che si affaccia allo spirito dell' uomo e a sè lo rapisce. Che questa forma spirituale non sia una sostanza, è cosa troppo manifesta da dover essere provata. L' oggetto bello è certo sostanziale, se sussiste fuori dell'immaginativa; ma la bellezza non è che un *modo;* pigliando questa voce larghissimamente, secondo l' uso dei metafisici, per indicare tuttociò che non è sostanza. Il Bello non è già un modo come le altre modificazioni del mondo esteriore, ma una entità *sui generis*, distinta da ogni altra, e che si dee studiare in sè stessa, chi voglia averne un concetto adequato. Coloro che pongono fra le sostanze tutto ciò che non è qualità o proprietà nel senso ordinario di queste voci, debbono risolversi a profferir mille assurdi filosofando dal canto loro, e ad interpretar tortamente i filosofemi degli altri. Come accade a certuni, che vedendo Platone attribuire alle idee una somma realtà, fanno di lui un po-

liteista; quando invece egli professò l'emanatismo orientale temperato dalle dottrine doriche e pelasgiche. Secondo Platone, il Bello è bensì un' idea obbiettiva e assoluta, ma non una sostanza.

Meno agevole a prima vista è il determinare se questa entità spirituale costitutiva della bellezza sia necessaria o contingente. Se il bello non fosse che contingente, sarebbe relativo e non assoluto. Ora il Bello è assoluto; e basta a chiarirsene il ragguagliarne il concetto con quello della materia in cui s' incarna, e mediante la quale ci apparisce. Imperocchè la materia essendo contingente, se il Bello che l'adorna fosse tale altresì, ne seguirebbe che la cosa informata e il principio informante avrebbero la stessa natura. Ma chi non vede che ciò non è, nè può essere? E che la materia, verbigrazia, di una bella statua può essere modificata in mille guise, e anco ridotta al niente; quando la bellezza d'essa è immutabile, e non le si può nulla levare o aggiungere senza distruggerla? L' artefice avrebbe potuto incorporare la sua idea in una materia diversa, lavorar di getto in vece di scolpire, fare una opera colossale o minuta, e così via discorrendo; ma il Bello in ogni caso sarebbe stato essenzialmente lo stesso. Egli è vero che alcuno potrà dire: io ti nego che tra la forma e la materia di una statua corra quel divario che affermi. Entrambe sono necessarie per un rispetto, e contingenti per l'altro; necessarie come idee, contingenti co-

me cose reali. Il marmo si può infrangere, annullare, modificare in cento modi; gli si può sostituire il legno, il bronzo, o un' altra saldezza; ma l' idea del marmo è immutabile, necessaria, eterna, nè più nè meno di quella bellezza che lo adorna. D' altra parte questa bellezza, in quanto è attuata e reale nel marmo, soggiace agli accidenti del marmo stesso, può perire e dar luogo a una forma diversa: l'immutabilità risguarda solamente il suo stato ideale e la sua possibilità, la quale è inalterabile nè più nè meno della materia in cui è improntata. Ma l' obbiezione non calza, perchè riscontrando il Bello colla materia non si paragonano due entità dello stesso genere, ma due cose diverse, cioè da un lato un'idea, e dall'altro una sostanza nella sua concreta e individual sussistenza. Imperocchè ciò che fa il Bello non è già la sua effettuazione in una data materia, la quale è sempre contingente, e può avere o non aver luogo, ma la forma ideale della bellezza, che è sempre identica a sè stessa, nè può essere alterata, senza che venga meno la sua essenza. Laddove ciò che costituisce la materia come tale, non è mica la sua idea, ma sì bene la sua realtà, o vogliam dire l' individuazione di quel concetto di forza in cui essa materia consiste. Perciò il divario che corre fra le due entità è incontestabile, e se è vero, come è verissimo, che la materia sia contingente, se ne dee inferire che il Bello è necessario e assoluto. Del resto la natura assoluta del

Bello risulterà viemmeglio dal progresso del nostro ragionamento.

Posto che la forma spirituale della bellezza non sia contingente, taluno potrebbe credere ch' ella si confonda col vero metafisico o matematico, o col bene morale, che sono tre categorie di entità non sostanziali e tuttavia dotate di apodittica necessità. Ma il Bello non è il vero semplicemente preso; perchè non ogni vero è bello; e quando il vero è anche bello, non è già tale per sè stesso, ma per una nuova qualità che si arroge alla sua natura. Così, esempigrazia, una equazione algebrica può solo chiamarsi bella in quanto esprime un'armonia quantitativa acconciamente vestita con certi segni, quasi concetto espresso da leggiadra frase, o cifra scolpita in grazioso anello. Quando si dice generalmente che il vero è bello, si piglia questa voce in senso improprio, come sinonimo di dilettevole, perchè la verità è effettualmente il bene dell' intelletto; ma il piacere intellettuale, comechè nobilissimo, è cosa subbiettiva, onde non è il Bello, e distinguesi anche di sua natura da quel contento che si prova a contemplar la bellezza. Nell'apprensione di questa l'intelletto interviene, perchè senza il suo concorso non vi può essere cognizione; ma non è solo: e con esso, oltre alla sensibilità che apprende il contingente della materia, entra in esercizio una facoltà speciale, di cui il Bello è propria appartenenza. Definirò in breve questa facol-

tà, contentandomi per ora d'inferire dalle cose dette, che il vero metafisico o matematico appartenendo per sè stesso al solo intelletto, non vuol essere confuso col bello.

Il quale non è anco il bene morale, perchè il bene non si può in ogni caso chiamar bello se non impropriamente. Un' azione buona non appare sempre come bella, e quando veste tal qualità, ciò succede per un nuovo elemento che le si aggiunge e dalla moralità si distingue. Spesso ancora le opere virtuose entrano nel giro della estetica piuttosto come sublimi che come belle, secondochè accade alla virtù eroica. Il bene morale importa l' idea di una obbligazione, non così il Bello considerato in sè stesso, senza estrinseca attinenza. L'uomo non ha l'obbligo di far lavori belli, come ha quello di far opere buone; e chi dicesse, per cagion di esempio, che Raffaello avrebbe mancato verso il debito della virtù se avesse avuto più cura dell'onestà dei suoi costumi che della eccellenza de'suoi dipinti, moverebbe a riso. Sarebbe non meno piacevole l'affaticarsi a provare che un sommo artefice può essere un uomo viziosissimo, e che il poeta più infelice nel magistero de' versi è capace di santità sovrumana. Perchè quanto questo è evidente, tanto l'altra sentenza è assurda. Se l'uomo, parlando in generale, è anche moralmente obbligato a recare nell' esercizio dell' arte quella maggior perfezione di cui è capace, il dovere non nasce punto dal concetto

del Bello per sè medesimo, ma da un fine ulteriore e morale; nello stesso modo che da questo fine solamente proviene il merito virtuoso, che si acquista esercitando l' arte a uno scopo onesto indiritta. Imperocchè se l'artista non si studiasse di porre tutto l'ingegno suo nell'opera intrapresa, mancherebbe e verso chi gliel'ha allogata, e verso la patria che dee illustrare coi frutti della sua perizia, e verso gli uomini in generale a cui è tenuto di recar, potendo, un innocuo e nobile diletto, e verso il decoro dell'arte propria, cui nuoce la trascuranza di chi l'esercita, e anche verso il proprio onore, del quale niunò può essere ragionevolmente incurioso e sprezzatore ogni qual volta il disprezzo non sia dettato e santificato da un bene superiore. Ma queste considerazioni sono estrinseche alle ragioni del Bello e appartengono a quelle del buono. Ora se il bene morale ha il suo fine in sè stesso, e se il Bello non può pigliare una qualità e un valore morale se non in quanto si ordina al bene, ne segue che il bene ed il Bello differiscono essenzialmente fra loro.

Se adunque il Bello è necessario perchè è un'idea obbiettiva, e se questa idea non è il vero nè il bene, potrem credere di doverci accostare alla dottrina dei Platonici, dicendo con essi, che il Bello è una idea *sui generis* risidente nel *Logos*, e comunicata allo spirito umano mediante il suo consorzio colla ragion divina e assoluta. Ma le idee platoniche sono generi-

che o specifiche. Le idee generiche possono essere più o meno generiche, ma sono sempre astratte, e ci rappresentano il loro oggetto in un modo che non può realmente sussistere. Che noi abbiamo l'idea generalissima del Bello, e che questa idea si suddivida in altri concetti meno generici di bellezza, è fuor di dubbio; ma queste cognizioni astratte non potrebbero aver luogo, se non precedesse la conoscenza di un Bello concreto. La concretezza è di due sorti, reale o ideale. La concretezza reale è la sussistenza individua delle cose; l'ideale è il concetto specifico che le rappresenta. L'idea specifica è quella che rende imagine della cosa con tutte le sue parti e proprietà integrali per forma che non le manca a sussistere realmente che la sua individuazione. Perciò nell' ordine delle cognizioni l' idea specifica contiene tutta quella determinazione e concretezza che può cadere nella idealità delle cose. Si dee dunque ammettere oltre la notizia generica del Bello, una conoscenza particolare che abbraccia le idee specifiche di tutte le cose capaci di bellezza, e che è verso quella cognizione generica ciò che è il concreto verso l'astratto. Fra i Platonici alcuni non hanno per obbiettiva ed innata altra idea estetica che quella del Bello in genere, la quale essi definiscono in diversi modi. Secondo la più comune di queste definizioni, resa illustre da sant' Agostino e dal Leibnitz, il bello sarebbe *una varietà ridotta a unità*. Non dissimile è la sentenza di alcuni discepoli

di Pitagora affermanti la bellezza essere un'*armonia*; e benchè l' intendere quest' armonia pitagorica non sia facile per l'oscurità del linguaggio simbolico, la scarsità e l' imperfezione dei documenti a noi pervenuti, tuttavia par chiaro che si volea significare con questo nome una certa unione fra i principii positivi e negativi delle cose, dalla quale nasce la vita, la bellezza e la conservazione dell'universo. Ora, siccome i principii positivi dei Pitagorici si riducevano all'Uno e i contrarii al Moltiplice, secondo la terza delle loro dieci categorie (*Aristot. Metaph.*, I, 5), perciò l'armonia di Pitagora dovea essere sostanzialmente una varietà ridotta a unità, qualunque fosse il modo speciale in cui egli e i suoi partigiani immaginavano fatta questa riduzione. Si può quindi considerare la definizione pitagorica del Bello conforme in sostanza a quella dei suddetti Platonici. La qual definizione non è applicabile al Bello, se non in quanto consta di elementi quantitativi, come si vede specialmente in alcune arti, quali sono l'architettura e la musica. E siccome non v' ha lavoro estetico che escluda per ogni verso la quantità, si può dire da questo canto, che l' unificazione del moltiplice è condizione necessaria della bellezza. Ma certo non ne è il solo principio; non è la fonte di quella suprema eccellenza, detta dai moderni *ideale*, ch' è la cima del Bello nelle opere dei poeti e degli artefici. Chi dicesse, per esempio, che quella celeste leggiadria onde sono decorate le

Madonne del Sanzio e le figure del Canova risulta unicamente dalle proporzioni quantitative del volto e della persona immaginate dal pittore o dallo scultore, farebbe ridere gli artisti i quali sanno che cosa sia espressione. Le proporzioni si richieggono certo a fare un bel viso; ma non costituiscono la parte più squisita, difficile, recondita del bello, non son la radice di quella bellezza spirituale, di quella grazia incomparabile, che non si può esprimere con parole, non insegnar colle regole, e che fa la meraviglia del mondo e spesso la disperazione degli artefici più famosi. Che se si afferma anche in questo caso, il Bello nascere da un' occulta unione, armonia, proporzione, concordia delle fattezze e delle membra, egli è chiaro che pigliandosi queste voci metaforicamente e come sinonime di bellezza, non dicono nè più nè meno di questa voce, e non bastano a fare una buona definizione. Anche un poema per esser bello dee rappresentare una varietà di cose e di eventi ridotta a unità; ma chi dirà in ciò consistere le più eminenti bellezze poetiche, nè ricercarsi ad altro fine gli spiriti di una fantasia creatrice? Se così stesse la cosa, i mediocri scrittori potrebbero pareggiare i sommi, e la poesia sarebbe più tosto una faccenda di erudizione, di memoria, di pazienza, di studio, di calcolo, di buon giudicio, che d'inventiva e d'inspirazione. L'Italia Liberata sarebbe pari all' Iliade e superiore al Furioso, poichè dal canto dell' unità della favola il

Trissino gareggia con Omero e vince l' Ariosto. La varietà e l' unità estetica non sono mica astratte e morte, ma concrete e vive; e in questa vita intima non riducibile a nessuna proporzione o ragione quantitativa vedremo fra poco consistere l'essenza del Bello. Che se dicendo, il Bello essere la riduzione della varietà all' unità, s' intende sotto il nome di varietà il moltiplice sensibile in cui la bellezza s'incarna, riman sempre a cercare in che sia riposta l' unità misteriosa di essa. Egli è secondo tale intendimento che ho altrove affermato, il Bello essere composto di due elementi l'uno intellettivo, che è una certa unità, e l'altro sensitivo, consistente nel moltiplice da cui l'unità è accompagnata (*Introd. allo stud. della filos., L. 1, c. 5, art. 5. Bruselle 1840. Tom. 2, p. 200, 201*). Ma in che risiede essa unità? Tal è il problema di cui al presente ricerco la soluzione.

Un'altra schiera di Platonici, oltre al Bello generico, ammette un Bello specifico derivante dalle idee specifiche delle cose. Le idee specifiche rappresentano tutte le proprietà e le condizioni degli oggetti, il cui concorso è richiesto alla formazione dell'individuo, e contengono tutto ciò che v' ha nell' individuo stesso, salvo la sua real sussistenza e i difetti o le superfluità accidentali che in lui si trovano. Esse adunque si possono considerare come gli esemplari degl' individui stessi, che dai difetti e accidenti in fuori loro corrispondono, come un ritratto si confà coll'originale che rappresen-

ta. Non è già che le idee specifiche non siano anch'esse reali in un modo loro proprio; ma sono reali come idee e non come cose; la realtà loro è in uno spirito, non fuori di ogni spirito; è necessaria, assoluta, eterna, non contingente, temporaria, relativa; è insomma una entità apodittica, che esprime una mera possibilità (la quale come tale è necessaria), e non una sussistenza soggetta agli accidenti delle cose create. Ora, queste idee specifiche bastano esse a costituire il Bello, come vogliono alcuni filosofi? (Il più recente difensore di questa opinione è il Lamennais nell' *Esquisse d'une philosophie.*) Nol credo; ed ecco le mie ragioni. Le idee specifiche sono veramente i tipi intelligibili delle cose, e come tali le rappresentano, non già come la copia rappresenta l' originale, ma come l' originale rappresenta la sua copia. Questa rappresentazione però si fa in modo meramente intellettivo, e per essa gli oggetti si spogliano della individualità loro. Quindi è che le idee specifiche non parlano all' immaginativa, ma solo all' intelletto; e benchè l' immaginativa, come facoltà riproduttrice dei sensibili somministri all' intelletto le condizioni formanti l' essenza specifica delle cose, questo intervento della fantasia è affatto subordinato all' intelletto, che pigliando quei materiali morti e sparsi gli accozza in modo meramente intellettuale, senza che l'altra potenza operi per conto proprio e aggiunga qualcosa di nuovo alla cognizione della mente e alle

impressioni del senso. Insomma la fantasia interviene solo come ministra e serva dell'intelletto, e quasi mezzana tra lui e le cose esteriori, nella formazione delle idee specifiche, non come signora e creatrice. Ora un' idea che si riferisce direttamente al solo intelletto è vera, non bella, se già il Bello non si confonde col vero. Il vero è l'entità delle cose in quanto è appresa dall' intelletto; e tale è l'idea specifica, il tipo intelligibile degli oggetti; laddove il Bello importa un non so che di più che non si trova nella cognizione intellettiva. E qual è questo elemento proprio del Bello, se non la vita, l'individualità dell'oggetto, per cui l'idea specifica, uscendo dal giro delle mere intellezioni, veste una specie di personalità sua propria, lascia di essere una semplice cognizione, una cosa morta, e diventa una cosa viva? Se il Bello consistesse nei soli tipi intellettuali, non vi sarebbe più alcun divario fra il poeta e lo scienziato, fra l'artista e il filosofo; ogni uomo fornito di mente sana e atto a formarsi un'idea giusta e precisa delle varie specie di cose sarebbe capace di far opere eccellenti nel dominio della poesia e dell' arte. Ma chi non sa che a tal effetto l'ingegno speculativo più stupendo e l'erudizione più ricca non bastano, se non ci si aggiunge una virtù speciale, che chiamasi fantasia, estro, inventiva estetica, e che è verso il Bello ciò che è la maestria di scoprire le attinenze recondite rispetto al vero? Il Bello risiede nei portati di questa facoltà e

non nei soli tipi intelligibili che appartengono al conoscimento. La vita e l' individualità, che formano l'essenza di esso, non sono già quelle che hanno luogo in natura e nell' ordine delle cose reali; imperocchè, se ciò fosse, primieramente non si darebbe il Bello dell'arte, le fatture artificiose non individuandosi nè vivendo realmente. Inoltre, mancherebbe per noi lo stesso Bello naturale; giacchè le opere di natura, come ho già avvertito, non sono belle a rispetto nostro per le loro intrinseche perfezioni, e spesso incontra che la loro bellezza reale non è sentita dallo spettatore, che pur è testimonio della loro sussistenza e della loro vita. Il Bello naturale, come Bello e in ordine agli uomini, non si distingue dal bello artificiale: amendue riseggono in una entità loro comune, che non può essere l' individualità e la vita reale di cui manca il mondo dell' arte. Resta adunque che tale individualità e vita, non appartenendo alle cose esteriori, sia opera di una special facoltà, che dando ai tipi intellettivi degli oggetti una forma spirituale è la vera fonte della loro bellezza. Questa facoltà è la fantasia o immaginazione estetica.

Per bene appurare il difetto della dottrina platonica che sto esaminando, mi si conceda il fermarmi ancora un istante a considerare il divario che corre fra il Bello e la cognizione intellettiva delle cose. Io noto che i nostri concetti, cominciando dalle notizie più astratte e discorrendo sino alla percezione imme-

diata degli oggetti concreti e reali, formano una scala o graduazione di conoscenze di varie specie. L'idea generica è la più incompiuta di tutte, ed essendo una mera astrazione non può cadere nella fantasia, nè uscire dal semplice intelletto. Ella può essere più o meno generica, e la sua estensione per questo rispetto è in ragione inversa della comprensione, come dicono i logici. L'idea specifica rappresenta compiutamente l'oggetto suo, salvo l'individualità reale, i difetti e gli accidenti di cui lo spoglia; e benchè abbisogni della facoltà di astrarre per rimuovere queste condizioni, per ogni altra parte raffigura l'oggetto concretamente. In virtù di questa determinazione e concretezza, l'idea specifica può cadere nella immaginativa e divenire un fantasma, ogni qual volta questa facoltà l'informi, l'animi, la vivifichi mentalmente, vestendola di quei colori, moti, atti e sembianti sensitivi che le danno una spezie di corpo, e la fanno essere una effigie perfetta dell'individuo in cui l'idea si attua o può attuarsi realmente. Il fantasma non differisce dall'idea specifica che è già compiuta e determinata, se non per l'arrota di un nuovo elemento, cioè di quella sussistenza e individualità mentale, per cui lo spirito si rappresenta come reale, vivo, animato il tipo intellettivo, benchè nol sia in effetto; individualità, che non sussiste fuori di esso spirito, ma che rappresenta fantasticamente la sussistenza reale degli oggetti, come l'idea specifica rap-

presenta intellettivamente le altre loro condizioni. Il fantasma è adunque una sorta di entità intermedia fra l'idea specifica e l'oggetto reale qual ci è dato dalla percezione, ed è opera della immaginativa, come l' idea specifica appartiene all'intelletto. E siccome l' idea specifica è il tipo intellettivo degli oggetti, il fantasma prodotto dalla facoltà estetica ne è il tipo immaginativo o fantastico.

Il tipo intellettivo non contiene in sè stesso il tipo fantastico, come quello che aggiunge un nuovo elemento estrinseco alle mere intellezioni; ma all'incontro il tipo fantastico comprende veramente l'intellettivo, e senza di esso non può sussistere. Imperocchè il fantasma, essendo l'idea specifica individuata mentalmente, dee essere preceduto da tale idea, dee avere in essa il suo fondamento, e appropriarsela come parte integrale della propria natura. Senza l'idea specifica, il fantasma non è meglio possibile che l'esistenza reale della materia senza la forma, per parlare il linguaggio dei Peripatetici; giacchè il tipo intellettuale è la forma dell'immaginativo, come le forze create sono la materia dell'individualità reale. Hanno dunque ragione i Platonici di considerare l'idea specifica o sia il tipo intellettivo come parte integrante e essenziale del Bello; ma errano a credere che basti sola a costituir la bellezza e che questa non risulti da due elementi, l'uno dei quali appartiene all'intelletto e l'altro alla fantasia. Io definisco adunque il Bello *l'u-*

nione individua di un tipo intelligibile con un elemento fantastico fatta per opera dell'immaginazione estetica. Il senso preciso di questa definizione in tutte le sue parti risulterà vie meglio dalle cose che si diranno in appresso.

CAPITOLO II.

Origine dell' idea del Bello.

SOMMARIO.

L'osservazione e l'esperienza non possono produrre l'idea del Bello.—Lo studio della natura è l'occasione e non la causa efficiente delle concezioni estetiche. — Esposizione della dottrina di Malebranche intorno all'origine delle idee in generale. Imperfezione di questa teoria. Essa vien completata dalla dottrina cristiana della creazione.— Formola generale di questa dottrina: *l'Essere crea le esistenze.*— Spiega di questa formola, e suoi rapporti con la quistione della origine delle idee in generale, e dell' idea del Bello in particolare.—Critica dell'opinione di Cousin e di Rosmini sulla origine delle idee. —Il Bello si compone di due elementi di cui l'uno è intellettuale e l'altro fantastico.—Loro origine rispettiva. — Del tipo fantastico e della sua essenza. — Suoi rapporti col tipo intellettuale.— Della maniera onde i due tipi si associano insieme e della personalità estetica che ne risulta. — La moralità e semplicità

delle opere estetiche derivano dalla superiorità dell'elemento intelligibile sull'elemento sensibile.—Dell'ideale e della sua natura.

Dalla definizione soprascritta s'inferisce errar gravemente chi stima che la notizia del Bello si acquisti colla sola considerazione e col ragguaglio degli oggetti reali, che è quanto dire col sussidio della esperienza (1). Imperocchè come mai i dati sperimentali po-

(1) In questo capitolo, come si vede, l'autore con forti e valide ragioni dimostra, che l'idea del Bello non può derivare dall'esperienza; e più appresso passa a dire, che il Bello si compone di due elementi, di cui l'uno è intelligibile, fantastico l'altro. Questa teoria, se pure non andiamo errati, ne suppone un'altra, che si riduce a voler conoscere innanti tutto: 1. che cosa è il Bello nella realtà? 2. che cosa è il Bello nello spirito dell'uomo? Esauriti in tal guisa i due problemi dell'*obbiettivo* e del *subbiettivo*; esaminati attentamente i diversi caratteri degli oggetti esterni, comprendendo sotto questa categoria, e nel senso più largo, le forme, i sentimenti, le idee, e tutto insomma che può esser sommesso alla contemplazione dell'anima; veduta l'insufficienza del mondo reale a darci l'idea del Bello, veduto del pari lo stato dello spirito a fronte di questo mondo reale; osservato nella sua complessità il fenomeno intellettuale che si produce in noi ad occasione della bellezza, determinate le diverse facoltà che vi si svolgono, il loro modo di esercizio, ed i loro rapporti, rimane poscia a spiegare ed a risolvere un terzo problema, ch'è quello appunto di voler sapere: come si opera in noi il passaggio dal Bello reale al Bello ideale; e s'egli è vero che dalla esatta

tranno porgere un concetto che non si contiene in essi qual è il tipo intellettivo, e conseguentemente il tipo

contemperanza e dalla unione ipostatica de'due elementi *sensibile* ed *intelligibile* nasca la maggiore o minor perfezione in tutti i lavori di arte. Senza la discussione, senza lo esame antecedente di tutte queste cose, nelle quali per altro si riassumono e si comprendono le più importanti teorie estetiche, non è affatto possibile di procedersi innanzi con ordine o profitto alcuno. Ammesso infatti il Bello nella natura, si vuol conoscere, se l'arte si riduce oppur no ad imitar la natura nel senso, cioè, ch'essa la copia, o per dirla in una, se al di sopra del bello naturale vi è pure il bello ideale. Riconosciuta poi ed ammessa la necessità di entrambi, sorge naturalmente il desiderio di sapere: come dall'uno si passi all'altro, e viceversa, e qual'è l'ordine di successione tra il bello ideale ed il bello naturale. Dopo ciò si vogliono intendere i rapporti intimi ed essenziali di rassomiglianza o di dissomiglianza fra i due generi di bellezza, perchè si devenghi allo esame dell'ideale in sè, alla determinazione de' suoi caratteri, ed alla ricerca s'egli ammette oppur no de'gradi. Da ultimo dopo di avere esaminato quale può essere il rapporto del bello ideale con la sostanza di ogni cosa, con l' Essere infinito, ossia con Dio; dopo di essersi indagato s'egli è vero che Dio e la natura sono i due mondi tra i quali l'ideale sta in certo modo sospeso; rimane a dire in che propriamente consiste l'arte; qual'è la definizione che di essa può darsi; quali sono i rapporti dell'arte e della religione, se l'arte tiene oppur no un lato religioso; che cosa infine è l'artista; qual'è la sua missione; in che modo dovrà compierla; e se tutte le arti belle hanno la medesima eccellenza, od invece l'una primeggia sull' altra, e per quali modi.

fantastico? Tutti sono d'accordo che il tipo intellettuale di una cosa non ci è dato da un oggetto particolare, perchè o non si trova al mondo un oggetto che lo contenga a compimento, o almeno moltissimi uomini posseggono la cognizione di esso tipo, i quali non si sono mai abbattuti a vederlo rappresentato pienamente di fuori. Ma parecchi filosofi pretendono che si formi dallo spirito col paragone degl'individui reali, che imperfettamente lo esprimono. Ma se lo spirito ha da comporre il tipo, dee procedere secondo una certa regola e non a capriccio od a caso; e quale è questa regola, quale può essere, se non la notizia anticipata di esso tipo? Il discorso degli estetici empirici involge dunque una petizion di principio. —Lo

Queste quistioni che sono le principali tra tutte, e che a vicenda s'affollano e s'incalzano tra loro, danno origine ad un altra infinità di quistioni subordinate, il cui felice scioglimento dipende dall'aver bene intese ed esaminate le prime. Dal che chiaro si deduce, che ella è cosa assai dura il ragionar di Estetica, e che sono veramente importabili coloro, i quali, ignorando la gravezza e difficoltà di questa scienza, messo dall'un de' lati il pudore e la verecondia, doti inseparabili da ogni onesto scrittore, si fanno lecito di pubblicar con le stampe certe bestialità spaventevoli, le quali forte ci fan temere che non abbia a rinnovarsi, a proposito di Estetica, quel flagello della confusione, che Iddio mandò tra gli uomini per umiliare la loro superbia, quando intendevano al gran lavoro nella valle di Sennaar.

Trinchera.

spirito trae la notizia del tipo dal riscontro degli oggetti. — Queste son parole che non dicono nulla. Il tipo non si può cavare dagli oggetti, niuno de' quali il contiene, e non contenendolo, non può somministrarlo a chi lo cerca. Il paragone ci può solo rivelare le attinenze che corrono fra gli oggetti; ma il tipo non è un'attinenza: è cosa non già relativa ma assoluta: non è un semplice aggregato, ma un accordo armonico, unico, indivisibile. — Ciò che manca in un individuo si rinviene in un altro; tantochè rimovendo tutti i vizii e compiendo le lacune che nelle cose reali si trovano, l' artista può formare un modello perfetto, come Zeusi togliendo qua una bocca, là gli occhi, da una donna il profilo del volto, da altre le altre parti, formò l'Elena dei Crotoniati.—Ma come mai l'artista può sapere che ciò che manca in un oggetto e si trova in un altro è un difetto estetico? Forse il superfluo è meno vizioso del mancamento? E se non è, come puoi sentenziare che di due individui l'uno manchi del convenevole anzi che l'altro abbia del soverchio? Come puoi dire, ponghiamo, che un tal viso sia brutto perchè ha il naso più corto di un altro, in vece di affermare che questo sia deforme, perchè lo stesso membro vi è più lungo che in quello? Ti salverai forse dicendo che sei guidato nel tuo giudizio dalle proporzioni? Ma come conosci le proporzioni che convengono a un bel volto? Non certo per esperienza, perchè non si dà volto in natura

perfetto da ogni parte. E ancorchè si desse, come sapresti che questo volto privilegiato è il più perfetto di tutti? Credo, perchè mirandolo saresti avvertito da una voce secreta, anteriore a ogni discorso, e forzato a sclamare: questo è bello. Ma che sarebbe questa voce se non l'intuito mentale di un tipo che riscontrandosi coll' oggetto esterno ti avviserebbe della sua eccellenza? Le proporzioni quantitative non cadono in ogni genere di bellezza; ma anche dove cadono, non essendo mai il risultato di un calcolo o del discorso, l'uomo non potrebbe apprenderle se non fosse guidato a principio da un modello intuitivo. Così per discendere all'esempio di Zeusi, se questo pittore non avesse avuta l' idea anticipata di una formosità perfetta, non avria potuto farsene il concetto anche passando a rassegna tutte le donne dell' universo. Imperocchè non avrebbe saputo come scegliere le varie fattezze e accordarle insieme per modo che armonicamente si rispondessero, e ogni membro avesse verso sè medesimo e verso gli altri quella convenienza e proporzione da cui emerge la beltà delle parti e del tutto. Si dee dunque conchiudere, che il giudizio che facciamo sulla bellezza dei corpi è veramente l'effetto di un paragone; ma che il paragone non corre fra i varii individui solamente, ma fra ciascuno di essi e un tipo spirituale, che non può essere cavato dalle cose esteriori. Il qual tipo è come il famoso regolo di Policleto, che non avrebbe mai potuto foggiare un

modello acconcio a servir di norma allo statuario per le proporzioni del corpo umano, se non l'avesse preconosciuto mentalmente.

L'osservazione e lo studio di natura si ricercano senz' alcun fallo acciò l' uomo possa riflessivamente conoscere e incarnare colla fantasia e riprodurre coll'arte quei tipi intellettuali che gli sono somministrati dalla ragione. Le idee estetiche soggiacciono per questa parte, nè più nè meno, alle condizioni proprie di ogni idea razionale. I psicologi di polso oggidì consentono, esservi molti concetti, che non provengono dal senso e tuttavia aver non si possono se il senso non entra in esercizio e non afferra gli oggetti corrispondenti; tanto che la facoltà sensitiva non genera tali cognizioni ma le eccita, non le produce come causa materiale ed efficiente, ma come semplice occasione. Si tiene eziandio per fermo, che niuno dei due elementi sensibile ed intelligibile ha una precedenza cronologica sull' altro, e che ambi sono veramente simultanei, giacchè l'uno non può essere pensato senza il suo compagno. Alla stessa condizione soggiacciono le idee estetiche e i tipi immaginativi che, sebbene di origine sovrasensibile, non possono entrare nello spirito umano, se questo non ha la percezione di tali oggetti che abbiano con quelli qualche similitudine. Il tipo insomma non è ripensabile se non in quanto si vede la copia di esso; ma siccome questa non è mai perfetta, e ancorchè fosse tale, niuno il saprebbe sen-

za la precognizione del suo esemplare, perciò il concetto tipico non emerge dalla considerazione della copia, ma l' accompagna solamente. E perciocchè le varie copie possono accostarsi più o meno al perfetto esemplare, lo studio d' un gran numero d' individui e de'migliori agevola e avvalora non poco l'ingegno dell'artista; e la notizia del tipo, la quale è pur capace di maggiore o minore perspicuità, precisione, finezza (onde nascono le varietà speculative ed estetiche degl'ingegni), risponde per ordinario alla squisitezza dell'osservazione esteriore. Il che procede dallo stesso principio, per cui l'intelligibile non si può percepire senza il sensibile, e la precognizione del primo importa un primato logico, non una precedenza di tempo. Il qual principio si è la stretta unione che corre fra la ragione e la sensibilità indivise nell'unità sostanziale dello spirito, come indivisi sono lo spirito e il corpo nell'unità personale dell'uomo. Lascio stare che l'osservazione esterna e gli esperimenti si ricercano eziandio per abilitare l'artista a ben maneggiare e padroneggiare la materia in cui incarna i suoi disegni; sia questa materia il marmo, o il metallo, o i colori o la voce, o il linguaggio, o altro. Per tutte queste cagioni, benchè l'arte e la poesia non siano propriamente una imitazion di natura (come dichiarerò a suo luogo), lo studio diligente e profondo di questa è tuttavia necessario per fare il poeta e l' artista. La considerazion di natura è, come dire, l'educazione e

disciplina estetica, il tirocinio mentale, per cui la fantasia si avvezza a ben cogliere i tipi intelligibili derivati da più alto fonte, a convertirli in tipi fantastici, ad estrinsecarli ed esprimerli perfettamente col magisterio della parola e colle industrie dell'arte.

Ma qual è questo fonte da cui scaturiscono i tipi intellettivi? Qual è il principio da cui nasce quell'elemento speciale che gli converte in tipi fantastici? Insomma, qual è l'origine del Bello, poichè essa non è ingenerata dai sensi e dalla esperienza? Quistione importantissima, che per essere trattata degnamente vorrebbe un libro. Io mi contenterò di accennarne anzichè dichiararne la soluzione; e siccome il Bello consta di due elementi, comincerò a dire dell'intellettivo. Secondo una dottrina antichissima, che risale alle prime origini del genere umano, conservata in parte dai filosofi orientali, non ignorata da Platone, maturata dagli Alessandrini, purgata da ogni mistura di panteismo per opera dei primi maestri cristiani e singolarmente di santo Agostino, professata da alcuni illustri realisti del medio evo, e per ultimo innalzata al grado di teorema scientifico da Niccolò Malebranche, l'uomo possiede le idee specifiche delle cose in quanto le vede in Dio stesso per virtù di quella comunicazione naturale e immanente che ogni spirito creato ha colla Mente creatrice, onde nasce l'intender nostro e l'intelligibilità delle cose. Ma il metodo del Malebranche, benchè rigoroso, come Sigismondo

Gerdil ha mostrato, procedendo per via di esclusione ed essendo indiretto, non basta alla scienza, nè ha potuto salvare la teorica malebranchiana dalle aggressioni dei falsi filosofi e mantenerla in piede. Io mi sono adoperato in un altro mio scritto a stabilir la dottrina vetusta e autorevole di cui il Malebranche fu semplice ristoratore, sovra più salda base, mostrando che la visione ideale è una conseguenza diretta dei primi principii di tutto lo scibile e che risulta rigorosamente dai vincoli apodittici della mente umana col suo Creatore. L'uomo, in quanto riflette e filosofeggia, sale da sè a Dio, il che far non potrebbe se prima non fosse disceso da Dio a sè stesso, mediante l'operazione anteriore dell'intuito, senza di cui la riflessione non potrebbe aver luogo. Il modo con cui il nostro pensiero trapassa da Dio a sè medesimo, è analogo al modo con cui lo spirito pensante e ogni cosa creata procedono dal loro principio; giacchè l'ordine della cognizione vuol rispondere a quello della realtà, e il legame ideale della notizia di Dio con quella che l'uomo ha di sè dee immedesimarsi col vincolo reale di Dio colle sue fatture. L'opposizione tra l'idee e le cose, fra l'ordine del conoscimento e quello delle esistenze, involge contraddizione e mena allo scetticismo. Ora il vincolo reale del necessario col contingente è la creazione; dunque lo spirito, come conoscente, muove da Dio, perchè è da Dio creato, perchè in virtù dell'intuito percepisce l'atto creativo, per-

chè ne è testimone e spettatore continuo, perchè lo vede direttamente e immediatamente coll'occhio dell'animo come apprende coi sensi le proprietà de'corpi, perchè ripugna che la prima cognizione delle cose non sia immediata o le rappresenti altrimenti disposte e ordinate che non sono in sè stesse. Ogni notizia astratta dee fondarsi in un concreto; e se da un lato senz'astrazione non si può riflettere nè ragionare, dall'altro lato non si può astrarre senza la percezione di un concreto che serva di base, come la cognizione riflessa non è possibile senza un intuito precedente. L'intuito dee dunque porgere concretamente tutte quelle notizie che, rese astratte dalla riflessione, sono la materia dei nostri pensieri e di ogni nostro ragionamento. Or non è egli chiaro che ogni discorso si riduce in fine in fine alle idee di Dio, del mondo e della creazione, l'ultima delle quali è il legame delle due prime? Dunque il concreto primitivo, appreso dall'intuito, e fonte di ogni cognizione riflessa, si trova espresso adequatamente in questa proposizione: *l'Ente crea le esistenze*; la quale fu da me chiamata *formola ideale*.(1) Essa abbraccia la realtà universale

(1) Conviene avere un'idea esatta di questa *formola ideale* per intender bene la teoria del nostro autore intorno al Bello. Noi in ultimo di questo libro abbiamo riportato un lungo discorso del Bertinatti, che ha per iscopo il metterci quasi sottocchio il sistema maraviglioso del nostro filosofo italiano, ma crediamo che non sarà fuori proposito il

nella dualità del necessario e del contingente, esprime il vincolo di questi due ordini e collocandolo nella creazion sostanziale, riduce la dualità reale a un principio unico, all'unità primordiale dell'Ente, non astratto, complessivo e generico, ma concreto, individuato, assoluto e creatore. Lo spirito vede l'Ente come causa, perchè lo percepisce in relazione col mondo, suo effetto; lo vede come causa prima e assoluta,

far quivi servire il Gioberti a dichiarare e comentare sè stesso. Egli dunque si esprime così. «Io chiamo formola ideale una proposizione ch'esprime l'Idea di una maniera chiara e precisa col mezzo di un semplice giudizio. E siccome non si può pensare senza giudicare, non può pensarsi l'Idea senza formare un giudizio il cui significato è la formola ideale. Ella dee racchiuder due termini riuniti insieme da un terzo, conforme alla natura di ciascun giudizio, e non dee peccare nè per eccesso, nè per difetto. Ella sarebbe fallace se tutti gli elementi integranti dell'Idee non fossero contenuti in lei, ossia se tutte le nozioni che possono cadere nello spirito umano non potessero ridursi per mezzo della sintesi ad alcuni de'suoi elementi. Ella peccherebbe di eccesso qualora contenesse qualche cosa dippiù degli elementi integranti, ossia, se una delle nozioni espresse dalla stessa, fosse racchiusa negli altri termini.» Non è a dire con parole quanto questa formola ideale sia feconda nelle sue infinite applicazioni, e come essa viene ad acquistar nelle mani del nostro filosofo quel grado di lucidezza e di precisione, che ben di rado si consiegue in materie per loro natura astratte e trascendenti.

Trinchera

*

perchè necessario e avente in sè la ragion sufficiente della realtà propria; lo vede come causa libera e creatrice del mondo, perchè contiene la ragione sufficiente delle cose mondane, che possono essere e non essere. Ogni causa è creatrice in quanto è causa; ma le cause create, come contingenti e finite che sono, producon semplici modi; laddove la causa prima è produttrice di sostanza, come assoluta e infinita; imperocchè avendo essa verso le cause seconde la stessa relazione che le cause seconde verso gli effetti loro, se queste sono creatrici di modi e di semplici effetti, la causa prima dee essere creatrice di sostanze, essendo creatrice delle cause seconde, ciascuna delle quali è una forza e quindi una vera sostanza. Coloro che negano la creazion sostanziale, debbono anche negare la causalità assoluta, e con essa la relativa; giacchè in che modo, tolta via la cagion prima, si possono far buone le seconde? Bisognerebbe adunque cessare ogni cosa, annullare l'assioma di causalità, e professare con Davide Hume uno scetticismo senza limiti. La sola analisi dell'idea di causa basta perciò a spiantare il panteismo; il quale se fosse vero, non si darebbe alcuna causa nel mondo, il principio di causalità così importante in tutto lo scibile sarebbe una chimera, e il panteismo stesso riuscirebbe assurdo. Ecco in che modo la tela originaria dello spirito umano presuppone di necessità un intuito concreto e primitivo, che ha per oggetto immediato le tre nozioni anzidette con-

tenute nella formola ideale, e disposte secondo l'ordine significato da essa formola.

Espongo di volo un progresso filosofico, che ho largamente dichiarato in un libro a cui potranno ricorrere i miei lettori, se non giudicano queste considerazioni indegne di esame (*Introd. allo stud. della filos.*, *L. I.*, *C.* 4., 5). La teorica della formola ideale così concepita risolve appieno la quistione dell'origine delle idee, e porge dimostrazione rigorosa e diretta della visione ideale del Malebranche. Tutte le idee nascono da una prima idea, come tutte le cose da una prima cosa, come tutte le cause seconde da una cagion prima, atteso che l'ordine della cognizione risponde a quello della realtà. Iddio è la prima cosa e la prima causa, in quanto è e crea le esistenze; è la prima idea, in quanto si conosce come intelligente e intelligibile per virtù propria, e rende intelligibili, conoscendole, le esistenze da lui create. L'intelligibilità si travasa dalla prima idea nelle altre intellezioni, come la realtà si comunica dalla prima causa alle sue fatture, cioè per via dell'atto creativo. Lo spirito umano percepisce sè medesimo e le altre esistenze nell' atto stesso immanente con cui vengono create, e le percepisce coll'intuito ch'egli possiede della causa creatrice, e mediante l'intelligibilità che si tragitta da questa suprema causa negli effetti della creazione. Certamente lo spirito non potrebbe intender sè stesso nè le altre cose finite, se

non fossero intelligibili; nè la creatura può essere intelligibile per virtù propria, ma solo per opera della intelligibilità che le viene comunicata dal suo fattore. Or che cos'è l'intelligibilità di ogni oggetto creato se non la sua idea specifica e il tipo intellettivo di cui l'oggetto è la copia? Ma il tipo intellettivo rappresentando una mera possibilità, è necessario, eterno, assoluto, e quindi appartenente all'essenza della mente creatrice. Se dunque lo spirito percepisce sè stesso e le altre creature, mediante l'intelligibilità loro comunicata dal Creatore, egli è chiaro che ciò succede in quanto egli percepisce i reali individui nei tipi intellettivi che gli rappresentano, e contempla questi tipi dove necessariamente riseggono, cioè in Dio, entrando in commercio colla divina mente in virtù dell'atto creativo da cui esso spirito trae il suo essere e ogni sua potenza. Lo spirito insomma vede i tipi mentali delle cose nella mente suprema, gl'intelligibili relativi nell'intelligibile assoluto, e le idee specifiche nell' idea infinita. Perciò se l' individualità delle cose create si apprende intuitivamente discorrendo dal primo nell' ultimo membro della formola ideale e trapassando pel termine intermedio; le idee specifiche di quelle si acquistano posando nel primo termine, che è il loro proprio albergo. Ma siccome d'altra parte la parentela dell' intelletto col senso è così intima che l'intelligibile non può essere ripensato se non coll'occasione di un sensibile risultante dall'ultimo membro

della formola, perciò i tipi intellettivi non si possono apprendere dallo spirito s'egli non discorre simultaneamente dall'Ente nelle esistenze e non abbraccia con un' occhiata tutta la formola.

I tipi intellettivi esprimono la semplice possibilità delle cose appresa dallo spirito nell' idea dell' Ente, mediante il concorso dei due altri membri della formola. Nello stesso tempo che la ragione percepisce col concorso del senso gl'individui contingenti e il principio causante che li produce, ella coglie nell'intelligibilità della causa assoluta le specie ideali che rendono intelligibili essi individui e come possibili li rappresentano. Onde si scorge quanto poco sia fondato lo scrupolo di certuni che ripetono le idee specifiche dalla percezione sensata degl' individui e dalla considerazione del mondo esteriore, parendo loro strano ed incomodo l' ingombrare la mente di tante migliaia di enti intellettuali, quali sono i tipi delle cose. Certo se questi tipi dovessero stare rinchiusi nel celabro come in una scarabattola, in un astuccio, in una pettiniera, la cautela di costoro sarebbe ragionevole. Tali piacevoli discorsi muovono dalla vecchia preoccupazione, che l'idea, come oggetto immediato del conoscimento, sia una semplice forma dell' animo pensante, e non una cosa indipendente da esso. Nella qual sentenza concorrono quasi tutti i moderni razionalisti, anche quando paiono affermare il contrario; perchè negando essi l'intuito immediato dell'Assoluto,

e interponendo non so che mezzo ideale fra lo spirito creato e l'Ente in cui tutte le idee obbiettivamente riseggono, son costretti di dare a queste, vogliano o non vogliano, un valor contingente e subbiettivo; onde, fautori in mostra del razionalismo e del realismo, sono sensisti e nominalisti in effetto. Tali sono il Cousin in Francia e il Rosmini in Italia, per non menzionare altri nomi non meno benemeriti degli studi speculativi. Il primo ammette fra Dio e l'uomo un certo mediatore privo di sostanzialità obbiettiva, da cui ripete le idee razionali; quasi che un tal mediatore sia più atto a servir di base al vero assoluto che le forme del Kant, o il sentimento del Destutt-Tracy (Cousin, *Fragm. philos. Paris.*, 1838. *T. I, p.* 224, 225, 226, 227, 316, 317 *et al.*). Il secondo, rinnovando il semirealismo del medio evo (ch'era un nominalismo palliato), riduce ingegnosamente tutte le idee a quelle dell'Ente possibile, e non può evitare lo scoglio del panteismo e dello scetticismo (dai quali è per senno e per religione alienissimo) che contraddicendo a' suoi proprii dettati, come ho provato altrove. Egli promette di spiegare tutte le cognizioni con un principio unico; ma non è più felice del Condillac che presumeva di poter fare lo stesso, o dei filosofi ionici che ripetevano da un solo elemento la formazione dell' universo. Fatto sta, che lo spirito dell'uomo finito e imperfetto non può ridurre i suoi concetti elementari a una sola idea madre che li pro-

duca per via di generazione; giacchè, siccome il generante dee contenere il generato, se l'assunto del Rosmini avesse buon fondamento, o le varie idee non differirebbero tra loro, o l'idea primitiva non sarebbe semplice. Ma il concetto dell'Ente possibile è semplicissimo; onde per quanto si prema e si torca, non se ne potranno mai cavare le idee del Bello, del bene morale, dello spazio, del tempo, e via discorrendo. Nè giova, come fa il Rosmini, l'invocare lo aiuto del senso; imperocchè il senso non può somministrare alcun elemento conoscitivo, e tampoco obbiettivo e assoluto. La sola unità di principio che si possa ragionevolmente assegnare a tutte le idee, consiste nella dipendenza logica o nella creazione; ma questa non può aver luogo se l'idea primordiale rappresenta solo l' Ente astratto e possibile, il quale di sua natura è improduttivo. Riman dunque che le idee razionali e e i tipi intelligibili delle cose non siano generati in noi da una nozione unica, ma percepiti dallo spirito in una realtà obbiettiva; e siccome sono necessarii, assoluti, eterni, immutabili, questa realtà che li regge dee essere l'essenza investita delle stesse doti. Nello spirito non v'ha che il semplice intuito di tali tipi; e l'intuito mentale di numero indefinito di entità intellettive non è cosa più maravigliosa dal canto della ragione, che l'apprensione di un numero indefinito di sensibili dal lato del senso. E come l'uomo sensitivo nel corso della vita mortale passa per una successiva

vicenda di sentimenti e di sensazioni per gradi e per indole disparatissime, così la mente sua per una lunga seguenza di tipi intelligibili discorre; i quali non sono opera del senso, come le impressioni sensate non sono effetto della ragione.

Veduta l'origine dell'elemento intellettivo, passiamo al fantastico. I tipi intelligibili producono il Bello trasformandosi in tipi fantastici mediante l' opera della immaginativa. Ciò che differenzia queste due sorti di tipi si è, che il secondo contiene una individualità mentale che manca al primo. Se si vuol dunque conoscere come si faccia la trasformazione, egli è d'uopo investigar la natura di questa individualità fantastica da cui dipende il divario corrente fra le rappresentazioni delle due facoltà. E in prima egli è manifesto che ogni fantasma è un sensibile. Ogni sensibile essendo una modificazione del senso esteriore o interiore, egli è chiaro altresì, che il fantasma non è un sensibile esterno, giacchè in tal caso la fantasia non si distinguerebbe dalla potenza che apprende le cose di fuori per via dell'impressione che ne riceve. Esso è adunque un sensibile interiore, cioè una modificazione del nostro animo. Ma questo sensibile interiore è di una natura *sui generis*, si distingue da tutti gli altri sensibili, e la sua specialità in ciò consiste che non è rappresentativo di alcuna cosa, come quello che ha in sè stesso il suo compimento, e non ha d'uopo di un oggetto che gli corrisponda. Mi dichia-

ro con qualche esempio. Il concetto pittorico è un sensibile interno, poichè è l'imagine di un volto, di una persona, di un ente corporeo che non ha luogo fuori della fantasia dell' artista prima che questi lo ritragga sul muro o su una tavola. Questo fantasma è un tipo di creatura perfettissima, che potrebbe essere, ma non fu nè sarà mai al mondo, e tuttavia questo difetto di realtà corrispondente non pregiudica alla integrità del fantasma che è compito in sè stesso e perfetto da ogni parte, come quello che non rappresenta e non è destinato a rappresentare nulla fuori di sè; tanto che, se per un presupposto, Iddio miracolosamente creasse un oggetto a lui somigliantissimo, il fantasma non ne acquisterebbe punto di pregio nè di perfezione, nè lo rappresenterebbe, ma ne sarebbe piuttosto rappresentato, come l' originale dalla sua copia, e un uomo vivo dal suo ritratto. Medesimamente, quando uno di noi assiste a una bella tragedia ben recitata, egli piange, teme, spera, si spaventa, inorridisce, si adira, si rallegra secondo la qualità degli accidenti che si veggono sulla scena. Questi vari affetti sono sensibili interiori che hanno l'apparenza di certe passioni, come le figure ideali di un quadro vestono il sembiante di certi oggetti. Tuttavia tali passioni non sono più reali che tali oggetti; conciossiachè se le impressioni deste da un dramma tragico si trasformassero in passioni reali, la tragedia lascerebbe di esser bella e piacevole, la finzione sa-

rebbe equivalente alla realtà, e accadrebbe ciò che si narra delle Eumenidi di Eschilo, le quali non dovettero parer troppo belle alle donne ateniesi, se si vuol giudicare delle loro impressioni dagli effetti che ne seguirono. Dunque i sensibili interiori desti da uno spettacolo teatrale, benchè somiglino certe passioni, effettualmente non le rappresentano, come le figure ideali di un quadro non rappresentano alcuna esterna realtà.

Parrà strano a dire che il fantasma sia un sensibile rassomigliativo, e tuttavia non rappresenti nulla fuori di sè stesso, e abbia in sè il suo finimento. Il fatto è certo e manifesto; ma se ne vuol cercare la cagione. La quale è riposta in quella individualità mentale di cui il fantasma è rivestito. Se il fantasma fosse destituito di ogni individualità, se fosse una imagine o specie morta, non sarebbe compiuto se non in quanto rappresenterebbe qualcosa di reale o almeno di possibile, e la sua essenza consisterebbe in questa estrinseca rappresentazione. Ma siccome egli gode di una vita e individualità propria, non è destinato a rappresentare una cosa estrinseca; imperocchè l'individuo non è come la specie e il genere, che sono per ufficio rappresentativi, e non rappresenta altro che sè medesimo. Un individuo può rassomigliare anco perfettamente un altro individuo, come nelle comiche fizioni di Plauto, del Firenzuola, del Shakspeare, del Goldoni e di altri autori, e secondo acca-

de talvolta nel fatto; ma certo non si può dire che in virtù di tal fortuito riscontro il rappresentare appartenga all'essenza dell'individuo, nè che un uomo rappresenti un altro uomo come il ritratto rappresenta l'originale. D'altra parte, siccome il fantasma corrisponde a un'idea specifica rappresentativa di un possibile, egli somiglia o può somigliare alcuni oggetti reali e rappresentarli accidentalmente. Insomma, il tipo fantastico è acconcio a rappresentare, in quanto contiene un'idea specifica, ma non rappresenta nulla in effetto, in quanto questa idea incarnata e fornita di una individualità sua propria ha in sè stessa il suo compimento.

Se il fantasma è un sensibile esprimente un'idea specifica, e il Bello consta di due elementi, l'uno sensibile, e l'altro intelligibile, il primo di questi elementi si può ridurre al piacevole o al bene fisico in quanto ogni impressione che si riceve nel senso è gioconda se non è dolorosa; e il secondo al vero. Pare dunque che il giovevole o il dilettevole congiunto col vero basti a costituire il Bello. Ma se ciò fosse, la bellezza non si disformerebbe essenzialmente dall'utilità e dal piacere, contro quello che si è fermato di sopra. La proprietà specifica del Bello consiste nel modo con cui si uniscono insieme i suoi due elementi; i quali non sono solo accostati l'uno all'altro, non formano un semplice aggregamento, una morale unione, ma costituiscono una vera e rigorosa unità

estetica, senza la quale il Bello non sarebbe uno. Nè però cessano di essere distinti, perchè la confusione di due entità così diverse è assurda, nè si può ammettere fuori del panteismo; e i Monofisiti estetici sono in effetto panteisti, o almeno inclinati alla professione di tal sistema. L' unione nel nostro caso è tanto grande quanto può essere senza annullar la distinzione, e si può concepire come l' accordo di due nature diverse congiunte ma non confuse in una persona unica. Di qui proviene che il bello non ostante la moltiplicità della forma sensibile è compitamente uno, e veste una certa personalità mentale per cui l'idea s'incarna nell'apparenza fantastica e l'informa, come lo spirito dell' uomo anima il suo corpo. E veramente l' unione dell'animo o del principio sensitivo cogli organi nell'uomo e nel bruto ci porge un concetto analogico molto acconcio di quella unità estetica che accoppia il sensibile coll' intelligibile e genera il Bello.

I due elementi costitutivi della bellezza non sono già paralleli e pareggiati affatto fra loro, nè dotati della stessa dipendenza reciproca; perchè in tal caso verrebbe meno l' unità che ne risulta, se già non concorresse un terzo principio a formarla contro il nostro presupposto. Dunque l'uno di quelli dee talmente prevalere sull' altro che lo governi e signoreggi, senza offenderlo nè tiranneggiarlo; il che certo accadrebbe se il principio men nobile avesse la maggioran-

za. Resta adunque che nel concetto del Bello il tipo intellettivo sia il principale e maggioreggi sull'altro elemento; il che veramente succede; onde la beltà si annulla, o almanco scema e si offusca quando il sensibile spicca di soverchio e giunge a pareggiare o ad oscurare l' intelligibile. Quindi è che il Bello artificiale in cui il sensibile prevale assai meno, perchè la materia è più padroneggiata dal suo tipo, sovrasta, ragguagliata ogni cosa, al Bello naturale, e una statua, verbigrazia, di forma egregia supera in pregio estetico una creatura viva, ancorchè questa perfettamente le somigliasse. Per la stessa ragione accade eziandio che il piacere estetico ingenerato dal Bello è sempre, come si suol dire, in ragione inversa del diletto sensuale che talvolta l'accompagna; cosicchè, per esempio, l'amor platonico che mira unicamente al Bello, non si accorda coll'amor carnale, che ha l'occhio alla voluttà; e i mitografi greci per esprimere questo divario faceano l'uno figliuolo della celeste Venere, l'altro della terrestre, e a quello le cose venuste, a questo le veneree attribuivano. Tuttavia il predominio dell'intelligibile nel fantasma, quasi principato dell'animo sul corpo umano, non dee eccedere una certa misura, nè soverchiare talmente il sensibile che gli pregiudichi o l'annulli; chè altrimenti l'effetto estetico ne scapiterebbe in modo proporzionato: il vero sottentrerebbe al Bello. La qual disgrazia incontra a certi poeti metafisici che a forza di raf-

finare il Bello, scemandolo di polpe e d'ossa e convertendolo quasi in ispirito, riescono a produrre certi vaporosi concetti, certe magre e secche pitture, che non hanno nulla di poetico fuor che la rima ed il metro. Di che non mancano esempi fra i popoli settentrionali, quando in vece l'Italia, la Spagna, la Persia abbondano di poeti voluttuosi e sensuali, che incorrono nel difetto contrario. Serbare il convenevol modo e il debito temperamento fra i due estremi viziosi, dare l'opportuno risalto al sensibile senza nuocere al primato dell'intelligibile, mantenere a questo il privilegio legittimo di costituire l'unità ipostatica, che quasi animo imperiante sugli organi domina e armonizza il complesso della rappresentazione estetica, è magisterio sovrano e difficilissimo ai poeti e agli artisti. Fra'quali niuno o pochissimi l'han posseduto con tanta perfezione quanto l'Urbinate ne'suoi capolavori, e il divino Alighieri nella maggior parte delle sue cantiche.

Il predominio dell'elemento intellettuale nel tipo fantastico serve altresì a spiegare i salutari influssi delle lettere e delle nobili arti nei sentimenti e nei costumi degli uomini, e la forza che hanno di sublimar l'animo sulle cose sensibili, trasportandolo sulle ali del Bello in un mondo superiore, dove si respira un aere più puro e vitale di quello che quaggiù ne circonda. La contemplazione del Bello importando la superiorità dell'idea sul senso, avvezza l'uomo alla signoria

del vero sul fatto, dello spirito sul corpo, delle cose non periture ed eterne sui piaceri e sugl'interessi caduchi, e comincia quella liberazione dell'animo umano dalla servitù organica, che è poi compiuta dalla morale e dalla religione in questa e nell' altra vita. Onde nasce la parentela della filosofia e della religione coll' estetica, la quale è una spezie di disciplina preparatoria per educare e iniziar l'uomo al vero ed al bene, secondo che la bellezza è quasi il vestibolo, l'espressione, il volto della virtù e della scienza. La considerazione e lo studio del Bello è un efficacissimo conforto nei mali inevitabili della vita; dai quali angustiato e oppresso l'uomo, se ne libera in certo modo spiritualmente, rifuggendo col pensiero in quella regione santa ma lieta e serena, dove le bruttezze e le miserie non albergano, e un ordine ineffabile governa ogni cosa, che vi è appunto quale dee essere. Maraviglia che più o meno è prodotta da ogni genere di venustà e di consonanza, ma in modo particolare dalla musica, la quale fra tutte le arti è la più potente per rapirci al mondo in cui siamo e trasferirci in un soggiorno ideale, dove tutto è armonia e bellezza. Il che giova a renderci non solo meno infelici, ma migliori, perchè in quella spezie di beatitudine di cui l' estetica ci fa pregustare un sorso, il piacere e la virtù si compenetrano e s'immedesimano insieme. E veramente l'istoria ci mostra che quando in un popolo lo studio della voluttà, del guadagno, dell'am-

bizione prevale affatto sull' amore e sul culto delle lettere e delle arti, o queste tralignando declinano al morbido e al sensuale, ne scapitano a quel ragguaglio le azioni belle e i magnanimi pensieri.

Dalla stessa cagione procede un'altra dote essenziale della bellezza, cioè la semplicità. La quale, secondo i generi e le specie dei componimenti e dei lavori, può e dee essere maggiore o minore; ma è sempre necessaria al Bello; onde dall'epopea al madrigale e all'epigramma, dal Panteon a un monile o ad una tabacchiera, è condizione richiesta ad ogni opera artificiosa. Or da che nasce la semplicità, se non dal predominio e dal rilievo del tipo ideale sul soggetto sensibile in cui è incorporato? Le idee specifiche delle cose contengono tutto ciò che si ricerca a determinare concretamente un oggetto, dall'individualità in fuori, ma non han nulla di superfluo. Di qui nasce quella semplicità che innamora; come vedesi singolarmente nello stile di cui è pregio sovrano; giacchè la semplicità dello stile non esclude gli ornamenti proporzionati al soggetto, e ha sempre luogo quando l'idea soprannuota alla parola e galleggiando spicca intera e distinta nel suo segno. Onde guastandosi la civiltà, e la barbarie sottentrando a poco a poco, l'elocuzione si corrompe e perde quella cara e beata semplicità, che è singolar privilegio del secolo dell' oro di ogni letteratura; perchè in effetto la barbarie in ogni genere è il prevalere del senso sulla ragione e dei fan-

tasmi sulle idee. La materia in cui l'esemplare s'impronta può essere talvolta di sorta che pregiudichi comechessia al Bello colla varietà e mescolanza, come vedesi, per esempio, ragguagliando una statua di marmo pezzato con una scoltura di candido alabastro; tuttavia il Bello è essenzialmente salvo, se la forma è semplice. Si accusano del peccato contrario a questa virtù gli antichi artefici orientali a causa di que' simboli, fregi, rilievi, dipinti, accessorii di ogni maniera, che a gran moltitudine ornavano anzi ingombravano i loro edifizi; ma io credo che si possano in parte escusare, avvertendo che tali adornamenti, sproporzionati per la loro parvità alla mole dei palagi e dei templi, appartenevano più alla materia che alla forma, nè nocevano alla semplicità di questa più che certe piccole chiazze alla bianchezza di un bel marmo. Il che sarà confermato da ciò che dirò più innanzi della simbologia orientale, la quale facea parte della religione anzichè dell'arte. I disegni architettonici dell' antico Oriente sono quasi sempre tanto semplici quanto maestosi; com' è a vedere in un pilone e in un pronao egizio, in una sala, ipostila, in un ipogeo, in una piramide: la complicazione ha luogo talvolta negli ornati i quali per la loro piccolezza relativa non offendono la semplicissima armonia del tutto. Senza che, la dote che predomina nell' architettura orientale è il sublime anzichè il Bello.

Il tipo intelligibile, che primeggia sull' elemento sensitivo nel componimento estetico è ciò che alcuni moderni, specialmente tedeschi, chiamano *ideale*. Ma la più parte di essi ama meglio discorrerne lungamente anzi che definirlo chiaramente; e il loro linguaggio per lo più non ha nulla di preciso. Il vero ideale non è altro che il tipo intellettuale in quanto predomina nel fantastico e vi risplende nella sua purezza, senza che il sensibile da cui è accompagnato, lo menomi od offuschi. Se questa moderata signoria non ha luogo, e il sensibile sovrasta all' idea, o gareggia seco e ne altera il finimento, l'ideale vien meno, perchè l'esemplare intellettivo perde l'eccellenza sua propria, e partecipa più o manco ai difetti delle cose reali. Ne abbiamo un esempio nella più parte delle pitture olandesi e fiamminghe, in molti dipinti spagnuoli, e, quanto alle lettere, nella maggior parte dei romanzi e drammi moderni, nei quali la mania di copiare appuntino la natura nuoce alle idealità delle fizioni. Errano ancora parecchi di questi filosofi a restringere il campo dell' ideale, assegnandogli la sola rappresentazione dell'uomo, quasi che non si stenda per tutte le parti del Bello, e, per usare il linguaggio panteistico dell'Hegel, risguardi l'assoluto esplicantesi sotto la forma dello spirito e non sotto quella della natura. Il che è falso, perchè l'ideale essendo il tipo intelligibile, e ogni oggetto naturale dovendo avere il suo tipo, vi sono tanti modelli in-

tellettuali accessibili alla mente nostra, quanti sono gli oggetti che adornano il mondo. (1) L'ideale si tro-

(1) Dichiariamo per quanto è possibile il significato di queste parole del Gioberti: *l'ideale essendo il tipo intelligibile, e ogni oggetto naturale dovendo avere il suo tipo, vi sono tanti modelli intellettuali accessibili alla mente nostra, quanti sono gli oggetti che adornano il mondo.....*

Non in altra guisa crediamo di doversi intendere queste parole, se non che pensando, con lo stesso nostro autore (pag. 31) che la concretezza è di due sorti, reale ed ideale, ossia che in ogni obbietto il quale riflette la bellezza, si rincontra l'elemento individuale e l'elemento generale, l'uno variabile, l'altro invariabile. Il primo di essi ci presenta i tratti e le caratteristiche speciali per cui Tizio, per esempio, si distingue da tutti gli altri individui della medesima specie; il secondo per contrario ci dà de' tratti generali de' contrassegni fissi ed immutabili, che non costituiscono già la fisonomia di Tizio o Sempronio o di qualunque altro individuo, ma quella invece della figura umana. Ora tutto che è in natura, deve in sè contenere i due elementi indicati; e ciò che in qualche modo costituisce il tipo, o il modello intellettuale, e che ci presenta la proporzione, la regolarità, l'unità, ossia l'assoluto, è appunto l'elemento generale. L'elemento individuale piace alla sensibilità fisica, l'elemento generale soddisfa la ragione. L'arte è la felice riunione di entrambi, sicchè l'artista che aspira a gloria duratura, deve per un lato attaccarsi al determinato, all'individuale, ossia dev'essere imitatore; e per un altro lato, volendo idealizzar la sua opera, gli è necessario che l'avvicini, per quanto è possibile, all'unità, ossia all'infinito. Noi confessiamo che questa teoria poco o nulla soddisfa le

va dovunque risiede il perfetto Bello; ma come gli oggetti differiscono fra loro di pregio, così gl'ideali estetici variano di perfezione, e compongono una gerarchia di cui l'uomo occupa la cima, perchè egli è veramente la creatura più eccelsa in cui a notizia nostra il sensibile si accoppii coll'intelligibile. Scendendo da questa altezza sino alle ultime regioni della natura, non v'ha cosa che non abbia il suo tipo e non sia capace di una bellezza ideale sua propria, quan-

esigenze della scienza, perocchè essa contiene in se il grave inconveniente di ridurre l'arte ad un puro meccanismo e nulla più, quando già la cosa procede in un modo affatto diverso. Si può vedere più innanzi a pag. 31, ciò che l' autore ha dichiarato sul proposito, e che certo basta a contentare chicchessia, senza andare incontro ad errori o contraddizioni. Non abbiam poi potuto per ora spiegare a noi stessi quello che scrive il Gioberti sulla fine di questo periodo, quando, dopo di aver sostenuto che in tutte le regioni della natura, anche nelle ultime ogni cosa ha il suo tipo ed è capace di una bellezza ideale, soggiunge, *che se a costa del Bello si trova il brutto nelle produzioni naturali, e la perfetta bellezza o non si dà o è rarissima, ciò avviene perchè la natura non è più nel suo stato regolare e nativo.* Perocchè se la cosa sta com' egli dice, pare che si vada incontro ad un grave sconcio, ed è quello appunto di vedere il tipo degli oggetti che dovrebb'essere immutabile, farsi mutabile, e mentre come tipo, ossia come elemento generale dovrebb' esser bello, addiviene poi brutto!

Trinchera.

do il modello vi risplenda nella sua perfezione. Che se ciò non ostante, non ogni cosa è bella, e a costa del Bello si trova il brutto nelle produzioni naturali, e la perfetta bellezza o non si dà o è rarissima, ciò avviene perchè la natura non è più nel suo stato regolare e nativo. Ma di ciò fra poco.

La facoltà che opera l'unione dell'intelligibile col sensibile è la fantasia, la quale tiene un luogo di mezzo fra la sensibilità e la ragione, e quindi partecipa del subbiettivo e dell'obbiettivo, del sensibile e dell'intelligibile, dello spirituale e del corporeo nello stesso tempo, benchè come facoltà dell' animo ella sia schiettamente immateriale. Ma se il suo officio non si riducesse ad altro che ad un accozzamento di specie sensitive e d'intellezioni, ella non sarebbe una facoltà *sui generis*, ma una semplice unione di due potenze diverse. Ciò che la contrassegna sono certe modificazioni speciali ch'essa dà agli elementi estrinseci cui mette in opera, improntandoli col suggello, appropriandoseli, arrogendo loro o levando qualcosa, e insomma imprimendo in essi la sua propria forma. L'individualità mentale testè avvertita consistendo nella maggioranza dell'intelligibile, che è il supposito, o l'ipostasi, o la persona che dir vogliamo, in cui si appunta e si regge l'aggiunta sensitiva, la fantasia per questa parte non fa che combinare in un certo modo gli elementi che le sono somministrati dalle altre potenze. Per trovare in che risegga la spe-

cialità dell'elemento fantastico, e quel non so che di nuovo e di pellegrino che l'immaginazione reca nelle proprie opere, ci è d'uopo internarci nell'analisi di questa facoltà e cercare in che modo essa produca il Bello.

CAPITOLO III.

Della fantasia estetica, creatrice del Bello.

Sommario

Dell' immaginazione estetica e delle sue funzioni. — Processo dell'immaginazione estetica nelle sue opere. — Della *matematica* e della *fisica estetiche*. — La vista e l'udito sono i soli sensi estetici. — L'immaginazione è sempre la sede del Bello. — Applicazione di questa dottrina alla quistione dell' unità di tempo e di luogo nella poesia drammatica. — Del maraviglioso drammatico di Shakspeare: sua legittimità. — Obbiezione contro l'obbiettività del Bello: risposta. — L' immaginazione dell' uomo è creatrice al modo stesso che il dio de' panteisti.

La fantasia o immaginazione estetica è la facoltà che trasformando in fantasmi i tipi intelligibili, e dando alle imagini concepite una vita mentale, crea il Bello. Essa è riproduttiva, in quanto rinnova le impressioni e le specie delle cose tramandate dai sensi; combinatrice, in quanto le unisce fra loro varia-

mente e cogl'intelligibili; trasformatrice e produttiva, in quanto le modifica, e aggiunge loro certe specialità sue proprie ch'ella non ricava altronde che dalla propria natura. Dicesi estetica rispetto alle tre ultime doti, per cui si distingue dalla imaginazione largamente considerata, e quale si trova in tutti gli uomini eziandio destituiti di ogni attitudine a creare e a sentir la bellezza. La fantasia è un ramo speciale di quella attività o forza in cui risiede la natura intima ed essenziale dello spirito umano. Ogni forza, semplice e indivisa come sostanza e come causa, è moltiplice per li suoi attributi; così le facoltà dell'animo sono quasi una prima irradiazione della sua unità sostanziale, e formano per così dire lo strato più interno e la prima corteccia che riveste il nocciolo fondamentale di esso animo. La facoltà d'intendere e quella di sentire apprendono i primi elementi delle cose, cioè gl' intelligibili e i sensibili correlativi agli estremi della formola ideale; i quali elementi ricevuti greggi dalla percezione sensitiva e dall'intuito sono poscia lavorati e trasformati dalla riflessione. Ma il lavoro riflessivo, in quanto procede dalla ragione, non esce dai termini del semplice conoscimento. La fantasia pigliando i materiali somministrati dalla sensibilità e dalla cognizione intuitiva, già elaborati più o meno dalla riflessione, gli trasfigura di nuovo, recando a compimento il processo dinamico incominciato dalle potenze anteriori. Il che ella fa spiritualizzando

da un lato i sensibili, e porgendo dall' altro lato un corpo agl'intelligibili, per guisa che gli uni e gli altri rimossi alquanto dalla propria e accostati alla natura contraria, possano unirsi insieme nella individualità estetica divisata di sopra. Mediante questa operazione, i sensibili vengono spiccati mentalmente dalla materia a cui aderiscono, e tirati quasi per filiera sino a divenire, per dir così, una foglia o pelle sottilissima e delicatissima, spogliata di grossezza come la superficie dei matematici, ma non astratta com'essa, e serbante le conformazioni, i colori, le altre estrinseche e concrete apparenze, aggiuntovi un non so che di vago, d'indefinito, di mobile, di misterioso, che appartiene in proprio alla facoltà fantastica. All'incontro gl'intelligibili pigliano un corpo, perdendo le doti di eternità, universalità, necessità che nel giro della ragione gli accompagnano, entrando in un luogo e tempo circoscritto, restando finite sembianze come le cose reali, e diventando quasi esseri animati forniti di ossa e di polpe, che vivono, muovonsi, respirano, parlano, operano nella mente del poeta e dell'artista come gl'individui vivi e reali nel mondo della natura. In questa doppia fattura si esercita la virtù della fantasia; e quanto meglio ella ci riesce, tanto è maggiore e più squisita l'eccellenza delle sue opere. Ridotti gl' intelligibili e i sensibili a condizione di fantasmi, perdendo da un lato e acquistando dall'altro qualcosa, e così doppiamente tramutandosi dal loro primo

essere, è facile ad intendersi la loro composizione, in quanto quella prima pelle che è come il residuo della sottrazione fatta sui sensibili serve di veste e di aggiunta agl' intelligibili spogliati pure di una parte delle proprietà loro, e arricchiti in compenso di una porzione delle aliene, tanto che ne emerga il fantasma in cui alberga la bellezza (1).

(1) Come è chiaro, quivi l'autore intende di parlar dell' immaginazione creatrice, e non già di quella capacità puramente passiva di percepire e di rappresentar le immagini delle cose. Colui il quale si ha da natura il nobilissimo dono di questa immaginazione creatrice ed estetica, è un uomo di genio, ch'è quanto dire è un essere straordinario, il quale esce dalla volgare schiera degli uomini, e poggiando ad un'altezza negata ad altri, ripieno il petto e la mente dell' idea di Dio, l'annunzia e la presenta sotto una forma sensibile in un' opera di arte, ch' è la sua creazione persouale. Questo potere poi di creare suppone innanti tutto un' attitudine ed un senso speciale par comprender la realtà e le sue forme diverse. Oltracciò addimanda un' attenzione che si mantien sempre desta su tutto quello che può ferire i sensi; e più ancora richiede una memoria che conserva tutto questo mondo di rappresentazioni sensibili, in mezzo alle quali l' artista dee aggirarsi. Per modo che spaziando egli fra i tesori infiniti della natura vivente e reale, si fa ricco di tutto quanto lo circonda, ed estende la sua curiosità sopra un numero infinito di oggetti, che allargano la sfera delle sue osservazioni. Ed appunto questo dono naturale e prezioso, questa capacità d'interessarsi di tutto e per tutti, di comprendere il lato individuale e le forme delle cose, di penetrar nella na-

I tipi intellittivi uscendo dalla loro generalità e pigliando un aspetto simigliante a quello delle cose

tura intima dell' uomo, d' intender le passioni che agitano il suo cuore, di svolgerne tutte le pieghe e metterlo quasi a nudo, questo dono naturale, io diceva, viene dal cielo, e non può d' altronde ottenersi, se non che dal cielo; ed è come santa ed inviolabile la persona di colui che lo possiede. *Sanctum sit igitur apud vos hoc poetae nomen, quod nulla unquam barbaria violavit*, esclamava Cicerore nel difender la causa di Archia poeta; e volendo egli addimostrare la nobiltà, l' eccellenza degli artisti, come ancora il potere irresistibile che questi uomini straordinarii esercitano sulle moltitudini, soggiunge: *Saxa et solitudines voci respondent; bestiae saepe immanes cantu flectuntur, atque consistunt: nos instituti rebus optimis non poetarum voce moveamur?*

Ma l' immaginazione estetica non si limita a raccoglier soltanto le immagini della natura fisica e del mondo interno della coscienza. Affinchè un' opera di arte fosse veramente ideale, non basta che lo spirito si riveli in una realtà visibile; egli ancora è necessario che la verità assoluta, il principio razionale delle cose apparisca nella rappresentazione. Ora perchè ciò possa effettuarsi, è mestieri che il soggetto scelto, presente al pensiero dell' artista, lo commuova e l'ispiri, dopo di averlo profondamente studiato e meditato in tutte le sue parti ed in tutta la sua estensione. Sicchè un' opera forte e stupenda non può per certo essere il prodotto di una immaginazione leggiera. Però conviene avvertire che l' immaginazione non dee presentarci il vero al modo che ce lo presentano i filosofi, in un principio, cioè, od in una concezione generale, ma invece ella dee manifestarcelo in una forma concreta ed in una realtà individuale, ch' è quan-

reali, si confonderebbero agevolmente con esse, se il difetto di real sussistenza non lo vietasse. L'abbiglia-

to dire attraverso le immagini e le apparenze sensibili. E perchè ciò abbia luogo, è necessario che l'artista sia fornito di una ragione attiva e fortemente svegliata e di una sensibilità squisita e profonda. Laonde cadono in un errore assai grossolano coloro i quali credono che un poema, qual è, per esempio, quello di Dante si sia formato come un sogno dal divino poeta. Senza la riflessione che sa distinguere, sceverare il buono del cattivo, e fare insomma una scelta, l'artista è incapace di padroneggiare il soggetto ch' egli vuol mettere in opera, e su del quale ha dovuto fortemente concentrare i suoi sentimenti, assimilarsi la forma di cui vuol rivestirlo, convertendolo pure nella sua sostanza più intima. Ed è appunto sotto questo rapporto ch' egli non solo ha dovuto vedere ed osservar molto nel mondo che lo circonda e ne' fenomeni esterni ed interni; ma de' sentimenti grandi e magnanimi han dovuto germinare e svilupparsi nel suo seno; ossia egli ha dovuto vivere assai tempo, perchè fosse in istato di rivelare agli altri i misteri della vita nelle sue opere artistiche. Dalle quali cose apparisce, che il genio fermenta e ribolle nella gioventù; ma solo all'età matura si appartiene il produrre de' lavori assennati e perfetti.

Avendo ragionato della immaginazione estetica nel senso del Gioberti, non sarà fuori proposito l' intrattenerci ancora alcun poco a dir della *inspirazione,* ch'è appunto lo stato dell'anima in cui si trova l' artista quando effettua le sue concezioni. E innanti tutto è d' uopo conoscere, che l' inspirazione non nasce dallo eccitamento puramente sensibile, nè dalla volontà o dal proposito deliberato, ma ella invece deriva dal concentrarsi sopra un oggetto, che l' immaginazione cerca di

mento che è loro indotto della immaginazione è la pretta corteccia del sensibile, disgregata mentalmente dagli oggetti sensati per via di una certa astrazione fantastica che differisce da quella dell'intelletto. Onde succede per un caso singolare, che la stessa operazione per cui si astratteggia da un canto il concreto, concretizza dall'altro canto l'astratto, e ciò che là è risultamento di astrazione, diventa qua principio di concretezza. Di qui segue eziandio che i tipi fantastici, mancando di estrinseca e real sussistenza, non hanno alcuna necessaria connessità colle opere e coi fini della vita esteriore, nè colla felicità o sventura dell'uomo, come abitatore della terra; cosicchè sono

rappresentare sotto una forma artistica. La causa poi che ingenera questa inspirazione può essere interna od esterna. È interna quando l'artista attinge il soggetto del lavoro artistico nel fondo della sua anima e di sè stesso; per contrario è esterna, quando questo soggetto ei lo prende dal di fuori; ma nell'un caso o nell'altro conviene ch'egli sia mosso da un interesse vero e reale, tutto animando e ravvivando con la potenza del pensiero. E si badi che se l'artista dee appropriarsi ed identificarsi il soggetto, deve d'altra parte sapere obliare la sua propria individualità, le sue particolarità accidentali, per modo da addiventar come la forma vivente nella quale l'idea che si è impadronita della sua immaginazione si organizza e si svolge. Una inspirazione in cui l'individuo si pone con orgoglio e si fa valere come individuo, invece di esser soltanto l'organo e l'attività vivente della cosa istessa, è una cattiva inspirazione. TRINCHERA.

inetti a destare impressioni ed affetti pari a quelli che vengono eccitati dalle cose reali. Ecco la ragione per cui il dolore, il terrore, la pietà e le altre commozioni risvegliate dall'artista, dal poeta epico e lirico, e sovrattutto dal tragico, riescono dilettevoli e alienissime per gli effetti loro da quelle che si proverebbero quando i casi rappresentati non fossero finti ma effettivi. La quale apparente contraddizione ha spesso impacciati i filosofi che si proposero di spiegarla. La vera causa del fatto si è che, siccome i fantasmi non appartengono al mondo reale, i sentimenti che ne provengono non escono fuori dell'immaginativa: l'effetto è pari alla cagione che lo produce. Il timore e la compassione che si provano dal lettore o dallo spettatore di una bella tragedia, sono fenomeni prettamente fantastici, come gli eventi che li producono: gli uni e gli altri sono ombre del reale e non la stessa realtà.

Questa fantasmagoria estetica non ha luogo nel mondo di fuori, ma dentro di noi, e l'immaginativa che crea i personaggi, apparecchia pure la scena, in cui si muovono ed operano. Il lavoro della fantasia è conforme per questo verso al sogno e alle visioni prodotte dal delirio e da altri accidenti naturali e oltranaturali, normali e morbosi dell'uomo. La scena fantastica comprende un luogo e una durata, e quindi lo spazio ed il tempo; ma uno spazio ed un tempo fantastici, che si distinguono così dal tempo e dallo

spazio puri, proprii dell'intelletto, come dal tempo e dallo spazio empirici, proprii della percezion sensitiva. E siccome la scena dee precedere il dramma, e la rappresentazione degli eventi che lo compongono vuole un certo tempo opportuno, il primo uffizio dell'imaginativa è quello di preparare il teatro, dove l'azione drammatica si dee recitare, e di caricare, come dir l'oriuolo che dee misurarne la durazione. A tal effetto ella piglia dalla ragione il tempo e lo spazio puri, e li veste dell'elemento discreto e sensitivo che suggeriti gli vengono da essa ragione e dal sentimento. Quindi nascono alcune differenze di rilievo fra il concetto estetico e il concetto matematico e fisico con cui si rappresentano quelle due forme. In prima il tempo e lo spazio puri sono infiniti, continui, sovrasensibili; dovechè nel giro della immaginazione tali forme diventano indefinite, discrete, e rivestite, l'una di successione, di numero, di moto, l'altra di parti, di figura, di colore. Da un altro lato, il tempo e lo spazio empirici sono concreti e determinati, laddove il tempo e lo spazio fantastici non hanno che una concretezza apparente, sono indefiniti, manchevoli di precisione e di contorni. Il tempo e lo spazio fantastici sono dunque quasi un mezzo fra le altre due specie, e un componimento misto delle due nozioni, in quanto variamente rispondono al senso e all' intelletto, come la fantasia tramezza fra queste due facoltà. Quindi si può concepire il lavoro dinamico della imaginazione in tal

modo che questa facoltà esplicandosi con un primo atto produca l'espansione indefinita dello spazio e del tempo suoi proprii, e poi con un atto secondo popoli questo campo fenomenico colla schiera degl' individui fantastici da lei foggiati nel modo dianzi discorso. Il qual procedere consuona mirabilmente con quello di Dio nella creazione del reale universo, e col tenore ontologico e psicologico della formola ideale, come dichiarerò in appresso.

Dalla natura dello spazio e del tempo fantastici nasce una scienza speciale, che si può chiamare *matematica estetica*, come dal componimento dei fantasmi collocati sulla scena di quelli scaturisce un'altra disciplina, che *fisica estetica* si potrebbe appellare. Ad esse appartiene l'inchiesta speciale delle leggi che governano il Bello; onde riunite insieme vengono a comporre un'*estetica secondaria* che piglia i suoi principii da quella *estetica prima* di cui sto abbozzando i generali lineamenti e che è la filosofia del Bello, come gli altri due rami ne sono l' applicazione. La matematica e la fisica estetica hanno verso il Bello quel rispetto che le matematiche e le fisiche propriamente dette hanno in ordine al vero considerato nella quantità astratta e nella natura sensibile. La ragione di questa corrispondenza si dee ripetere dalla parentela del Bello col vero, dell'arte colla natura, e della estetica colla cosmologia. La matematica estetica si aggira sull' euritmia quantitativa delle figure

nello spazio, dei suoni armonici nel tempo, dei moti e dei gesti nelle due forme; la fisica versa sull'euritmia qualitativa dei colori, di certi suoni melodici e delle affezioni, queste rispondenti ai sensibili interni e quelli agli esteriori. Quindi nascono varie maniere di arti; alcune delle quali, come l'architettura, la mimica, la danza, si travagliano sui tipi intelligibili che si riferiscono all'armonia quantitativa, altre, come la scultura, la pittura, la poesia, l'eloquenza, la musica, sui tipi concernenti in ispecie l'armonia qualitativa, o l'una e l'altra egualmente, e sono di mista natura. La musica, che lavora sul numero e sulla successione dei suoni, è l'aritmetica della matematica estetica, l'architettura ne è la geometria, la mimica e la danza ne son come la meccanica; laddove la pittura e la scultura sono principalmente l'antropologia dell'arte, la poesia e l'eloquenza spaziano per tutti i generi, sono universali ed enciclopediche. Ma ciò valga per un semplice cenno.

La matematica estetica ci spiega un fatto singolare cioè il privilegio che hanno l'udito e la vista di essere i soli estetici fra tutti i sensi, e di servir di strumento per l'apprensione del Bello esteriore, dove che gli altri non son suscettivi che del bene sensibile e del piacere. La ragione si è, che la fantasia essendo il proprio ricettacolo di ogni bellezza (giacchè il Bello esterno, naturale e artificiale, non è appreso e sentito se non in quanto internamente da quella si riprodu-

ce), ciò che non vi capisce e ripugna all' indole del suo contenente, cioè del tempo e dello spazio fantastici, non può esser bello. Ora la vista è il solo senso dello spazio, l'udito è quello del tempo e del numero che ne deriva, in quanto questi due sentimenti apprendono tali forme negli oggetti materiali che vi soggiacciono; tanto che sono i soli sensi che connaturandosi alla virtù immaginativa possano occasionare l'apprensione delle qualità estetiche degli oggetti. Il tatto non percepisce propriamente che la solidità, nè si può stender più oltre, senza il concorso della veduta e l'aiuto della memoria. Onde la vista e l'udito sono i soli sensi degni propriamente del nome di estetici, e il tatto non può partecipare di tal qualificazione se non in quanto si accompagna colla virtù visiva.

Se lo spazio e il tempo fantastici sono la sede dei parti immaginativi, ne segue che il consorzio fra il sensibile e l'intelligibile, e l'individuazione dei fantasmi succedono nel dominio dell'immaginazione, e che l'uomo vede sempre il Bello in sè stesso. Perciò, rigorosamente parlando, l'oggetto bello non è mai fuori dello spettatore, o piuttosto non viene appreso come tale, se non in quanto riverbera e risiede nell'animo del conoscente. Il che parrà strano e assurdo a prima fronte; giacchè se gli oggetti dotati di beltà naturale o artificiale si apprendono in sè stessi per una percezione immediata (del che non si può dubi-

tare dopo le dichiarazioni analitiche della scuola scozzese), come si può dire che non si vegga in sè medesima la loro bellezza, che ne è pure inseparabile? Come si può affermare che contemplando una tela del Sanzi o un marmo del Canova, il Bello che è l'oggetto immediato della fantasia, non sia nel dipinto o nella scoltura, ma in noi, quando l'oggetto immediato della percezione sensitiva non è nell'animo nostro, ma è la statua o la pittura stessa? Questa apparente ripugnanza si dilegua ogni qual volta abbiasi l' occhio a distinguere l'occasione dalla causa, e l'accompagnatura del fenomeno psicologico dal suo vero principio. Certo che la squisitezza del lavoro esteriore si ricerca per destare nel comune degli uomini il fantasma corrispondente; giacchè il procreare colle sole forze dell' ingegno pellegrini modelli che non si sono mai più veduti in natura, è privilegio di pochi. Ma anche pel volgo dei dilettanti l'oggetto immediato dell'intuito estetico non è nè può essere il capolavoro offerto agli occhi, ma sì bene il fantasma prodotto dalla loro immaginazione e occasionato dalla apprensione sensitiva di quello. In prova di che, vedete come quando per una imperfezione organica dello strumento cogitativo, cioè del celabro, o per viziosa consuetudine, o per manco di educazione e di coltura, o per altra cagione, il tipo fantastico rispondente all'oggetto non si desta nell'animo del contemplante, questi non è in grado di apprendere quel-

la beltà, quella vaghezza e leggiadria che è sentita dagli altri, benchè egli abbia pure innanzi agli occhi la cosa che la rappresenta. Quanti sono che non gustano certe bellezze di natura! Quanti rimangono freddi e insensati alla presenza di un miracolo dell'arte! Credete forse che l'uomo barbaro o selvaggio sia atto a sentire la squisita euritmia del Partenone, ovvero che un ghezzo d'Africa trovi belli l'Apolline e il Gladiatore? E pure la material finezza del lavoro è veduta da tutti che non siano perduti della vista o affetti da oftalmica indisposizione. Lo stesso accade nelle altre arti, nella poesia, nella eloquenza, e in tutto ciò che per qualche verso s'attiene alla facoltà immaginativa; nè altrimenti si potrebbe spiegare quel vizio non raro, specialmente al dì d'oggi, che chiamasi cattivo gusto. Per la medesima cagione succede talvolta l'opposto, cioè che altri trovi bello un lavoro mediocre o anche brutto, non già precisamente per cattivo giudizio, ma perchè la sua immaginazione correggе e trasforma l'oggetto esteriore, e gli aggiunge ciò che gli manca: come accade specialmente ai giovani, la cui vivacissima fantasia rende loro gustevoli certe letture frivole od insulse, quali sono, verbigrazia, molti romanzi e drammi di bontà men che mezzana, perchè le passioni e le avventure mal colorite e quasi morte per poco ingegno dello scrittore, si ravvivano e raffazzonano nella loro mente e diventano atte a suscitare il senso della bellezza. Rispetto

dunque all'essenza del Bello, chi lo fa non differisce da chi semplicemente lo considera, e il Bello artificiale soggiace alle stesse condizioni del naturale. Imperocchè il facitore del Bello e il suo contemplatore lo veggono del pari nella loro immaginazione, e il secondo di questi personaggi non potrebbe goderne, se nol rifacesse dentro di sè a imitazione del primo, ond' è che il piacere delle arti e delle fizioni poetiche è sempre proporzionato alla forza immaginativa di chi lo prova. Il solo divario che corre fra loro si è, che l'operatore del Bello crea da sè il tipo fantastico colla forza della immaginativa, e quindi estrinsecamente lo riproduce, laddove il semplice dilettante procede a rovescio, e passa dall' esemplato esterno all' esemplare della mente.

Il privilegio che ha l' immaginazione di essere in ogni caso il domicilio del Bello, basta a combattere la pretensione di quei critici che sottopongono irrevocabilmente ogni composizione drammatica all'unità di luogo e di tempo. Il nostro Manzoni (nel discorso che va innanzi al Carmagnola) avvertì ingegnosamente, che lo spettatore non fa parte del dramma, e che però la favola di questo può fingersi succeduta in diversi siti e abbracciare un lungo tempo, senza che ne segua alcuna inverosimiglianza. L'avvertenza è giusta e degna di chi l'ha fatta, ma non mi par sufficiente a levar la difficoltà; conciossiachè non il solo spettatore, ma la scena stessa è immobile, e v'ha con-

tinuità di tempo brevissimo nell' azione reale che vi succede; tanto che, anche prescindendo dalla persona di coloro che assistono allo spettacolo, il cangiamento di luogo e la lunghezza della durata ideale del dramma non rendono imagine del vero. La ripugnanza è adunque obbiettiva non meno che subbiettiva, e l' avvertenza del Manzoni non risolve che la metà dell'obbiezione proposta. La quale non mi par potersi appieno annullare se non si nega che la scena estetica sia nel teatro reale e comprenda il proscenio più che i palchetti e la platea. Nè gli attori che rappresentano il dramma, nè le tele dipinte e gli altri scenici apparati compongono lo spettacolo estetico; rispetto al quale la fantasia degli spettatori è il vero e unico teatro. La rappresentazione esteriore e tutti gli amminicoli che concorrono a crescerne l'effetto e a produrre ciò che male a proposito chiamasi illusione, giovano a mettere in moto la virtù immaginativa, abilitandola a rifare interiormente ciò che gli occhi veggono di fuori, ma non costituiscono l' oggetto immediato dell' estetico godimento. Nel teatro della fantasia v' ha unità di tempo e di spazio, abbracciante una durata e una ampiezza indefinita che l'immaginazione stessa a suo talento circoscrive. Guglielmo Schlegel, nel suo libro sulla letteratura drammatica, è inclinato a collocare la rappresentazione estetica fuori del tempo; quasi che il tempo sia una mera forma dello spirito, secondo il dogma della fi-

losofia critica, e l'essere estemporaneo non sia un privilegio della ragione e delle cose sovrasensibili. I fantasmi sono nel tempo, se non che la facoltà che li produce ha la prerogativa di trascorrere da tempo a tempo, come da luogo a luogo, senza tener conto delle lacune e degl' intervalli più o meno grandi che ella tralascia, ed è come dotata di una virtù magnetica, i cui effetti rispetto all'immaginazione sono naturalissimi. Perciò la legge delle due unità (com'è intesa dai retori) introdotta da un falso concetto dell'imitazione poetica, avvalorata dall'autorità male intesa di Aristotele, protetta dal codice arbitrario dei critici francesi dei due ultimi secoli, ma combattuta dal Metastasio (*Estr. della poet. d'Aristot.*), dal Barretti, dal Poli e da altri valentuomini assai più autentici dei licenziosi romantici dell'età nostra, non solo è capricciosa rispetto al modo con cui si circoscrive, ma è contraria allo stesso esempio dei Greci e ai veri principii dell'estetica. I soli confini legittimi dello spazio e della durata nelle fizioni drammatiche sono quelli che si ricercano all'unità dell' azione e di quella impressione estetica che il lettore e lo spettatore ricevono da quelle (1).

(1) Ecco ciò che scrive lo Schlegel intorno alle unità.
« Le tre celebri unità che hanno prodotto una intiera iliade di combattimenti letterarii, sono le unità di azione, di tempo e di luogo. L'importanza della unità di azione è riconosciuta unanimamente; non si disputa che sopra il senso di

La stessa considerazione giova a comprendere al-

queste parole, ed è forza convenire che non è facile d' intendersi in tale materia. L' unità di tempo e di luogo spesso furono tenute per semplici accessorii: altra volta si volle attribuir loro un gran pregio, e si giunse fino a pronunziare il grido dell' intolleranza: *fuori di là non v'è salute*. In Francia lo zelo per sostenere queste famose regole non esiste solamente appo gli eruditi; è cosa dell' intera nazione. Ogni uomo bene educato che succhiò col latte il suo Boileau, si reputa nato per difendere le unità drammatiche; non altrimenti da Enrico VIII in poi, i Re d' Inghilterra portano il titolo di difensori della fede. » Noi però facciamo avvertire così di passaggio ai lettori di questo luogo dello Schlegel, che la cosa procede assai diversamente pei drammatici contemporanei francesi, i quali sono corsi ad eccessi opposti.

Intanto, a fine di metterci in un giusto punto di vista su questo proposito, sarà bene toccar brevemente la Poetica dello Stagirita, ossia quel piccolo frammento che è giunto fino a noi e ch' è stato l' oggetto di tanti e sì voluminosi comenti. E per far ciò cominceremo dal riportare innanti tutto quello che lo stesso Aristotile scrisse intorno all' unità di azione. « È stato presupposto, egli dice, da noi che la tragedia imiti un' azione intiera e perfetta, e che abbia qualche grandezza. Io dico questo, perchè ei si dà un intiero e un tutto che non ha grandezza alcuna. *Tutto* è quello che ha principio mezzo e fine. *Principio* si dice esser quello che per necessità non è dopo un' altra cosa, ma a cui ben ne conseguita dopo un' altra che sia o che si faccia. Il *fine* all' incontro è quello che per natura è atto ad essere dopo un' altra cosa, o necessariamente, o il più delle volte, ed a cui nessun' altra cosa conseguita dopo. *Mezzo* è quello che sta dopo un' altra cosa, ed a cui dopo ne conseguita un' altra. Dico adunque, con tai

cuni generi di bellezze poetiche altrimenti inesplica-

cose presupposte, che le favole ben tessute non debbono cominciare onde uno si voglia, nè all'incontro finire ovunque uno si voglia; ma debbono usare in ciò i sopraddetti termini. » Rigorosamente parlando, soggiunge a questo proposito lo stesso Schlegel, è contraddittorio che un tutto, il quale debb'esser composto di parti sia senza grandezza. Ma Aristotile si spiega tosto con dire, ch' egli intende per la grandezza necessaria al bello, quella che permette di vedere distintamente le parti di un oggetto, e che nondimeno non isfugge la considerazione che si fa del tutto insieme.

Notabilissima è poi l'applicazione che lo stesso Aristotile fa dell'unità di azione rispetto alla poesia drammatica. « Onde si conchiude, egli dice, che così come avviene ne' corpi e negli animali, ch' e' debbano cioè avere grandezza che sia atta a ben potersi vedere, parimente che le favole debbono aver lunghezza atta a ben potersene ricordare; il cui termine, per quanto se ne aspetta allo spettacolo ed al senso, non è uffizio dell'arte prescrivere. Ma il termine della lunghezza che di sua natura ha la favola, sempre il maggiore è più bello che si produce in lunghezza, infino a tanto che in tal lunghezza ei sia manifesto. » Parlando poi intorno all'estensione della tragedia, egli aggiunge queste parole: « E per dir questa materia assolutamente, quanto cioè debb'essere il termine della lunghezza conveniente alla favola, dico ch'egli è quello, dove, seguite le cose per via del verisimile e del necessario, successivamente vi accade fra il trapassamento di miseria in felicità, o di felicità in miseria. »

Ciò basti sull'unità di azione; quanto all'unità di tempo, ecco tutto quello che ne dice Aristotile: « Il poema eroico è ancora differente dal tragico per la lunghezza. Il tragico finisce l'impresa sua sotto un circuito di sole, o poco più, e

bili. Ognun sa a quante opposizioni abbia dato appicco il maraviglioso, onde spesso si valgono i drammatici spagnuoli e il Shakspeare (1), e di cui l'esempio

l'eroico la fa senza tempo determinato; sebbene da prima fu usata la medesima libertà del tempo nell'uno e nell'altro poema. »

Queste poche parole han dato luogo a mille interpretazioni diverse, che non occorre qui riferire per non esser soverchi.

Sarebbe poi inutile il ricercare in Aristotile un qualche precetto intorno all'unità di luogo. Si asserisce che gli Antichi l'avessero osservata con tutta religione; ma ciò non è vero per tutte le occasioni. Ed infatti fra le quattordici tragedie di Eschilo e di Sofocle, prese insieme, ce ne ha due l'*Eumenidi* e l'*Ajace* nelle quali si cambia il luogo della scena. Si sa d'altra parte che la continua presenza del coro impediva che si trasportasse altrove l'azione; e finalmente ne' teatri antichi sembra che la scena occupasse uno spazio assai più vasto che ne' nostri. Non era una camera ch'essa rappresentava, ma la pubblica piazza con un gran numero di edifizii, e si portava innanzi l'enciclema, quando si voleva offerire alla vista l'interno di un palagio, in quella guisa che s'innalza una tenda nel fondo de' teatri moderni.

Il Metastasio con prove assai gravi, ha fatto vedere come debba intendersi Aristotile intorno a queste tre unità, ed alle sue opere noi rimandiamo i nostri lettori, perocchè la cosa riceve grandissima luce ed evidenza dalla sposizione e dichiarazione di un tanto uomo. TRINCHERA.

(1) Shakespear è l'orgoglio dell'Inghilterra anzi il genio dell'isole britanniche, ed egli solo, come Dante, abbracciò con la mente l'Universo e fu pure e sarà, come l'Alighieri, eternamente grande. La conoscenza, scrive un celebre criti-

europeo più antico si trova nelle Eumenidi di Eschi·

co alemanno, che possiede Shakespear del cuore umano, è così universalmente sentita e confessata, ch' essa è, per un modo di dire, passata in proverbio. La sua superiorità in cotal genere è sì straordinaria, che a ragione egli è chiamato lo scrutatore de' cuori. Quello che caratterizza l' osservatore dell' uomo, è l'arte di discernere i sintomi occulti e involontarii delle impressioni dell' anima, e d' interpretare questi segni fuggitivi con giustezza e certitudine, secondo l' esperienza e la riflessione. Bisogna pur conoscere intimamente l' umanità, per subordinare le osservazioni peculiari ai principii universali della verisimiglianza morale. Un grande poeta drammatico unisce in sè queste parti diverse, o piuttosto si confondono esse tutte insieme nella facoltà singolare ch' egli possiede di collocarsi nel centro di ciascuna situazione, d'immedesimarsi ne' caratteri più strani, insomma di essere come il rappresentante di tutta l'umanità, che dee far operare e parlare i differenti personaggi nel modo che essi opererebbero o parlerebbero da sè. Le creature della sua fantasia diventano esseri veraci che seguono, in tutte le relazioni della vita, le leggi generali della natura; i sogni del poeta assumono per così dire un carattere istorico, ed hanno tanta vivacità e consistenza, che studiandoli si acquista la medesima esperienza che s'acquisterebbe osservando il mondo reale. Ciò che v'ha d'incomprensibile in questo talento, e che mai non si può insegnare, si è che gli riesce di comunicarci il dono di penetrar ne'cuori, anche allorquando il poeta non ci spiega veruna cosa, e che i personaggi debbono in vista far nulla e nulla dire per gli spettatori. Questo fenomeno fu con molto spirito espresso da Goethe, quando egli paragonò i personaggi di Shakespear a quegli oriuoli traspa-

lo. Il qual maraviglioso non è certo sempre da com-

renti i quali, mentre segnano le ore con esattezza, lasciano vedere gl' ingegni interni che li fanno muovere.

Quello poi che soprattutto è notevole nel poeta inglese è il carattere ch' egli dà a questi stessi personaggi, i quali, comechè non fanno altro che seguire l'impulso violento di una passione personale e non rappresentano veruna idea generale, così non possono essere esattamente definiti. Per maniera che un personaggio di questo genere non ha nello spirito verun motivo razionale, veruna idea generale che si combini con qualche passione particolare; ma ciò ch'egli medita, lo effettua, lo compie immediatamente senza molta riflessione, per ubbidire alla sua propria natura che così è formata, senza invocare alcun principio elevato, senza voler essere giustificato da una qualche ragione morale; ma inflessibile ed indomito rimane nella risoluzione di compiere i suoi disegni o di perire. Una somigliante indipendenza non si manifesta se non che dove il sentimento religioso è assai debole e per contrario quello della personalità umana è portato alla sua maggiore altezza. Cosiffatti caratteri di Shakespear ne' quali l'energia e l'ostinatezza sono svolti in tutta la loro forza, ci comprendono di grande ammirazione. Ivi non è quistione nè di religione, nè di azioni il cui motivo è il bisogno che prova l'uomo di mettersi in armonia col sentimento religioso; ivi neanche si tratta d' idee morali. Noi invece abbiamo sotto gli sguardi de' personaggi indipendenti, messi, direm così, a fronte di loro stessi e de' loro disegni, ch' ebbero concepiti spontaneamente, e che curano di menare a compimento senza abbandonarsi a delle riflessioni accessorie, senza vedute generali ed unicamente per loro soddisfazione personale. Le tragedie, come *Macbeth*, *Otello*, *Riccardo III* sono una prova di quello che affermiamo. Così, per esempio,

mendare; ma parcamente adoperato e in conformità alle leggi estetiche, è di grandissima efficacia; come si vede nel gran poeta inglese quando pone dinanzi agli occhi dello spettatore ciò che succede nell'animo de' personaggi del dramma. Se questa libertà poetica fosse viziosa, si dovrebbero riprovare le maggiori e più forti bellezze di cui la letteratura drammatica ci porga esempio. E pure l'opinione che le condanna e la consuetudine che le esclude dal nostro teatro sono talmente invalse, che anche i sommi non osarono opporvisi; onde senza parlare del Ducis, che non è sommo e malmenò tristamente i capolavori dell'Inglese,

il carattere di Macbeth consiste in un' ambizione violenta e sfrenata. Egli da prima esita, ma tosto distende la mano sulla corona. Egli commette un assassinio per ottenerla, e per conservarsela si abbandona ad ogni maniera di crudeltà. Questa energia di risoluzione perseverante, questa conseguenza dell'uomo con sè stesso e con uno scopo che potentemente si ebbe prefisso, danno al personaggio il suo interesse essenziale. Nè il rispetto della maestà sovrana, nè la demenza della sposa, nè la ribellione de' suoi vassalli, nè la ruina che lo minaccia, nulla insomma rimuove Macbeth dal suo fiero proponimento. Egli calpesta i dritti divini ed umani: niente lo arresta o l'impedisce, e non guarda che il suo scopo, e non si affatica che a raggiungerlo per tutte le vie. Questi prodigi non poteano operarsi che dal genio immortale di Shakespear, a fronte del cui merito trascendente è scarsa ogni lode; tanto egli si eleva con la potenza del suo ingegno smisurato e quasichè divino! TRINCHERA.

il Racine, l'Alfieri e il Monti non si ardirono a estrinsecare i sogni e le visioni che la furente o estatica fantasia di Oreste, di Lamorre, di Saul, di Aristodemo assediavano. E per qual cagione ubbidirono all'usanza, se non perchè, scambiando il fantastico col reale avrebbero creduto di uscire dal verosimile a imitare in ciò il padre della greca tragedia e il principe dei drammatici moderni? Certamente lo spettro di Banco non si assise a mensa più che il convitato di don Giovanni, nè le ombre degli uccisi che turbavano i sonni di Riccardo e rallegravano quelli del suo avversario, parlavano loro all'orecchio; ma non è manco vero, che un animo colpevole è spesso assalito da tetre immaginazioni, e che il verme della rea coscienza, o altra causa, le rende talvolta così gagliarde, che chi vi è in preda le scambia colla realtà, e cade in una spezie di pazzia o delirio abituale, di cui lo Scott (nell' opera sulla stregoneria) recita alcuni esempii. E Tacito, che non è poeta, ma storico e moralista insigne, ci descrive le furie che esagitavano Tiberio, e narra che Nerone, uccisa Agrippina, lasciasse i luoghi testimoni del parricidio, perchè parea che uscissero suoni dai colli vicini e pianti dalla sepoltura della madre (*Ann.* VI, 6, XIV, 10. *Ved.* anche un cenno simile, XV, 36). Il poeta, che non è uno storiografo narratore di un fatto reale, ma un artista che incarna e rende sensibile un fatto fantastico, può riprodurre (purchè lo faccia con riserbo e maestria) sotto le sem-

bianze della realtà i fenomeni proprii della immaginazione. E ciò egli fa ragionevolmente, perchè la scena effettiva in cui appariscono ed operano i suoi personaggi è l'animo di chi legge il suo poema o assiste alla rappresentazione di esso. Or che v' ha di più congruo che il dare un corpo agli enti fantastici e il figurarli quali si affacciano alla immaginazione? Non è questo che si effettua da ognuno, ancorchè il poeta nol faccia? Qual è l' uomo atto a sentire le cose di poesia, che leggendo il Macbet, quando è giunto a quella esclamazione non possibile a tradurre: *The table is full!* non gli paia quasi di veder lo spettro, e non partecipi in certo modo all'illusione di chi prorompe in quelle terribili parole? Or se il fantasma di Banco si fa presente alla immaginazione di chi legge (già apparecchiata al sublime terrore di quella scena unica) come a quella del tristo re, perchè il poeta non potrà mettere questa paurosa comparita sulla scena, quando, lo ripeto, la scena estetica non è un palco adorno di misere tele che imitano, Iddio sa come, un tal castello di Scozia, ma la fantasia di chi legge scritta o ascolta recitata e vede rappresentata la tragedia? Il che tanto è vero che, quando l'animo è grandemente commosso, tali apparizioni straordinarie paiono naturalissime e producono un effetto maraviglioso; il quale proviene in parte dall' artificio con cui lo scrittore, riscaldando l'altrui immaginativa, la dispone a poco a poco a questo genere d' illusio-

ne. Tal è il pregio di quei romanzi in cui l' oltranaturale vero o apparente è adoperato per risvegliare il terrore, come quelli di Anna Radcliffe, del Lewis, dell'Hoffman, e altri moltissimi, per non parlar di Apuleio che ne porge forse il più antico esempio. Alcuni episodii di Gualtiero Scott, la Leonora del Bürger, la Venere d'Ille di Prospero Mérimée, e molte leggende del medio evo (alcune delle quali si leggono espresse con mirabile evidenza e candore di stile nel Cavalca e nel Passavanti) sono modelli di questo genere che traligna facilmente al vizioso e vuol essere sobriamente usato. Più legittimo, benchè non meno audace, è l'uso di estrinsecare i sogni, al quale il Shakspeare dee le due scene più stupende di una sua tragedia. Il sogno è un dramma fantastico che succede nell'animo del dormiente, come le fizioni poetiche in quello di un uomo desto ma intrinsecato nella sua immaginazione e sottoposto momentaneamente al predominio di questa facoltà. Quando adunque il poeta pone in atto i fantasmi del sognatore, egli non trapassa dal giro della fantasia a quello delle cose reali, non traduce una fizione in un fatto, un successo immaginario in un evento storico, ma trasporta semplicemente nell'altrui immaginativa, secondo gli ordini proprii della materia in cui versa il suo artifizio, e usando i mezzi estrinseci proporzionati all' effetto, ciò che avvenne o potè avvenire nella fantasia di un uomo vissuto in circostanze opportune a quel propo-

sito. Il passaggio corre adunque da fantasia a fantasia, non da una facoltà ad altra diversa: v'ha scambio numerico nel teatro interiore dove gli oggetti si rappresentano, non mutazione specifica di esso teatro o delle cose rappresentate.

Dunque, dirai, se l'immaginazione è il vero e unico campo delle fatture estetiche, il Bello è subbiettivo; il che ripugna ai principii dianzi stabiliti. Rispondo, che quando si afferma la fantasia essere il luogo, la stanza, il teatro del Bello, bisogna intender queste frasi metaforicamente; giacchè la fantasia è nell'animo, e l'animo, essendo immateriale, non ha, se piace a Dio, delle sale e delle piazze in cui i fantasmi alloggiano e facciano esercizio. Il campo della fantasia e simili locuzioni sono giuste in senso traslato, come quando si discorre dei buchi, dei ripostigli e delle camerelle della memoria. Ma se si vuol parlare con più rigore, bisogna dire che la fantasia contiene una sola cosa, cioè la forza combinatrice dei sensibili e degl'intelligibili che la costituisce. Questa forza è subbiettiva; ma gli elementi di cui consta il Bello, separatamente presi, sussistono ciascuno a suo luogo; cioè i sensibili esteriori ne'corpi, i sensibili interni nell'animo nostro, e gl'intelligibili nell'Idea, dove vengono da noi contemplati. Ma divisi, non fanno ancor la bellezza che risulta dal loro accozzamento. Ora la facoltà che gli accozza essendo la fantasia, se si considerano nella loro unione, riseggono in questa

potenza e non nel mondo esteriore, dove il sensibile è senza l'intelligibile, non nella ragione obbiettiva dove ha luogo il contrario. Iddio certo, oltre ai tipi intelligibili, conosce anche il Bello, non in sè stesso, chè egli è intelligenza pura, ma in noi che sotto gl'influssi divini ne siamo autori; o per dir meglio, lo conosce in sè stesso, in quanto contiene l'esemplare dell'uomo con tutte le proprietà della sua natura. L'azione con cui la mente piglia i sensibili e gl'intelligibili non procede dalla fantasia che gli combina solamente, ma dalle due altre potenze che afferrano l'oggetto loro immediatamente con quell' atto diretto, la cui descrizione ha reso il nome di Tommaso Reid immortale. La fantasia dunque impossessandosi di quelle straniere dovizie e rimprontandole, quasi monete forestiere, col suo conio, non le rimuove già dal loro seggio natio, ma per uno di quegl' incantesimi che sono eventi ordinarii fuori della material natura, trasporta e concentra nel mondo della fantasia quelli del senso e della ragione con tutto il loro corredo; conciossiachè le faccende degli spiriti non vanno come quelle de' corpi. La fantasia è come la camera oscura in cui si riflettono e si collegano, senza mescolarsi, gli oggetti posti di fuori. Nel rimanente questo *anatopismo* non è già proprio di essa sola, ma comune ad ogni potenza che, appropriandosi gli altrui prodotti a tenore de'suoi bisogni, gli trasloca nel suo dominio e dà loro cittadinanza in casa, senza privarli

di quella del nativo paese. Così l'intuito razionale contempla l'uomo e la natura in Dio, *in cui viviamo, ci moviamo e siamo* (*Act.* XVIII, 28); la percezione sensitiva fa della natura il seggio di Dio e dell'uomo; l'immaginazione in fine incentra nell'uomo la natura e Dio stesso, benchè ciascuna di queste entità sia sostanzialmente distinta dalle altre.

Il mondo fantastico, in quanto consta di elementi disgregati ed eterogenei, è subbiettivo e numericamente moltiplice, secondo la moltiplicità delle fantasie individuali, non unico e obbiettivo, come il sensibile e l'intelligibile. Siccome però questi due ordini di cose vengono a concentrarsi in quello della fantasia, l' unità dei primi è moltiplicata dalla pluralità numerica dell' ultimo nei varii uomini, senza però dismettere la sua unità; perciocchè tal moltiplicità avventizia consiste solo nelle relazioni estrinseche, non già nell'essenza intima del sensibile e dell' intelligibile, i quali perseverano inalterabilmente nella unità loro propria, e il secondo eziandio nella sua semplicità. Abbiamo un riscontro di ciò nel modo con cui l'Ente semplicissimo si moltiplica nelle sue estrinseche attinenze, quasi centro in cui si appuntano i raggi del circolo e che piglia verso ciascun punto della circonferenza una relazione diversa; ovvero nella maniera con cui esso Ente, dotato di perfetta immanenza, risponde al flusso successivo della durata temporaria; onde nasce la corrispondenza della im-

mensità ed eternità divina collo spazio e col tempo empirici. Perciò, quando si chiede se il Bello è numericamente uno, come il vero, il bene morale, l'Idea, non si può dare acconcia risposta se non si distingue l'atto sintetico dello spirito che compone insieme gli elementi della bellezza, da essi elementi disgiunti e in sè medesimi considerati. Egli è dunque chiaro in che modo le note di subbiettività e di obbiettività si mescolino e si contemperino insieme nelle fatture della immaginativa. Il mondo fantastico è subbiettivo, in quanto veste i sembianti di un complesso di cose individue e reali, è obbiettivo, in quanto si affaccia allo spirito come possibile. Ciò ha viso di contraddizione; la quale però cessa se si considera che il possibile è subbiettivo solamente come astrazione dello spirito, che non potrebbe farla se prima di riflettere non vedesse i possibili nell'obbiettività dell'Idea che li contiene. Dunque il possibile è fontalmente obbiettivo; e siccome la fantasia rappresenta in ogni caso un tipo intellettuale, e quindi una cosa possibile, ella rende imagine per questo verso di una vera obbiettività. D'altra parte questa potenza dà al mondo possibile una esistenza immaginaria, lo individualizza mentalmente, lo adorna delle qualità e condizioni proprie delle cose effettive, e produce un'ombra di sussistenza e di realtà che ha un valore prettamente subbiettivo e da cui niuno è ingannato, salvo il caso di follia o di delirio; imperocchè il giudicare

della realtà degli oggetti appartiene alla ragione sola la quale, benchè ami la sua sorella e le sia larga delle proprie ricchezze, mantiene le prerogative di primogenita e il decoro di principe.

L'unione del possibile colle apparenze del reale in un solo supposito è dunque opera della fantasia; la quale è creatrice non di sostanze ma di fenomeni, e debole ma ingegnosa imitatrice di Dio nelle sue opere. Iddio crea l'universo, compartendo ai tipi intelligibili che contiene in sè stesso una esistenza contingente e sostanziale fuori della sua mente. L'uomo ricrea in una certa guisa questi modelli ideali, individuandoli nei fantasmi e tragittandoli nel mondo dell'arte; ond'egli possiede ed esercita quella virtù che i panteisti concedono al loro dio, impotente a crear vere sostanze e ridotto a scherzare e deludere sè stesso con vote sembianze di cose non effettuabili. Il mondo fantastico dell' artista e del poeta corrisponde veramente alla celebre *maia* delle scuole indiche, e l'unione individua ma fittizia del sensibile coll' intelligibile operata dalla immaginazione si riscontra cogli *avatari* dei Sivaiti e dei Visnuiti e colle teofanie permanenti dei Buddisti. Il che s'assesta all'indole del panteismo, il quale confondendo insieme i due estremi della formola ideale, e trasportando nell'Ente le imperfezioni dell'esistente da cui piglia le mosse, compone la Divinità a foggia dell'uomo, e muta il creatore di vere sostanze in un artefice d'immaginazioni e di chimere.

Secondo i rigidi panteisti l'universo non è una realtà, ma un sogno, un'allucinazione, una poesia, e l'estetica non si distingue dalla cosmologia, come questa si confonde colla scienza teologica. Ma come mai, a parer nostro, una mente finita, come quella dell'uomo, può esser creatrice anche di soli fenomeni? Il creare in ogni genere non è privilegio di Dio? Prima di risolvere questa difficoltà e conchiudere la dottrina esposta sull'origine dell'idea del Bello, mi è d'uopo dichiarare due altre nozioni imparentate con esso, e tuttavia distinte, delle quali ho taciuto finora. Le quali sono il sublime e il maraviglioso, che hanno sì gran parte nelle arti e lettere amene, e costituiscono col Bello il soggetto compiuto della filosofia estetica.

CAPITOLO IV

Del sublime considerato nelle sue attinenze col Bello.

SOMMARIO

Esposizione della dottrina di Kant intorno al sublime. — Suoi meriti e suoi difetti.—Proprietà generiche che sono comuni al Bello ed al Sublime. — Proprietà specifiche che li caratterizzano e li distinguono.—Due specie di sublime

dinamico, di cui l'uno è positivo e l'altro negativo. — Del Laido: suo impiego e sue funzioni nella Estetica.— Esempii. — Il sublime nasce dal secondo termine della formola ideale, ossia dall'idea di creazione. — Analisi del processo intellettuale che ingenera il sublime. — Formola del sublime: *Il sublime dinamico crea il Bello, ch' è contenuto nel sublime matematico di questa formola.* — *Di alcune altre differenze tra il sublime matematico ed il sublime dinamico.*

La teorica più soddisfacente del sublime è quella di Emanuele Kant, esposta e dichiarata nella sua Critica del giudizio. Egli distingue il sublime in due specie, cioè in sublime matematico e dinamico, suddividendo quest' ultimo in morale, intellettuale e fisico. Il sublime matematico risulta dalle intuizioni del tempo e dello spazio; il dinamico dall'idea di forza o potenza, che può esser materiale come quella di un monte che gitta fuoco, di un tremuoto, di un uracano; o spirituale, come quella di un uomo dotato di virtù eroica e tetragono a'colpi di fortuna. Ma ciascuno di questi concetti non può partorire il sublime, se non vi si aggiunge l'idea dell'assoluto e dell'infinito, alla quale lo spirito naturalmente ricorre, quando la forma dell' oggetto non si lascia comprendere per la sua smisurata grandezza. Onde seguita che nel sublime come Bello vi ha un elemento sensitivo accompagnato da più intelligibili, cioè dal concetto matematico o dinamico, che non potendo essere afferrato

dalla immaginazione nella forma che lo esprime, suscita quello dell'infinito e dell'assoluto.

Questa dottrina è vera, profonda, ma incompiuta, e lascia molti dubbi nell'animo del lettore. In primo luogo, essa non insegna quali siano da un lato i vincoli del sublime col Bello, e dall' altro colla scienza prima. Poi, non dà la ragione per cui due cose così diverse, come sono il concetto matematico e il concetto dinamico, riescano tuttavia a vestire la stessa proprietà e a produrre il medesimo effetto. In fine, non mostra la rispondenza del sublime colle varie arti in particolare, nè spiega il luogo occupato da esso nella storia dell' arte e nella natura. Nè il Kant avrebbe potuto, conforme al processo psicologico della sua filosofia e ai principii viziosi stabiliti nella Critica della ragion pura, rispondere in modo soddisfacente su que'tre articoli. Io mi sforzerò di supplire brevemente a queste lacune, e mi varrò a tal effetto della sintesi non meno che dell'analisi, perchè senza di quella non si possono rinvenire le origini delle cose, nè risalire alla scienza prima da cui dee muovere il mio ragionamento. Imperocchè nelle scienze speculative avviene il contrario che nelle naturali: in queste la sintesi può servire ad esporre il noto, non a scoprire l'ignoto; laddove in quelle (salvo le parti schiettamente osservative e sperimentali) la sintesi trova, e l'analisi non è buona che a dichiarare e confermare il trovato.

Il sublime appartiene all' estetica non meno del Bello, perchè ha seco in comune le infrascritte proprietà. 1.º Non è un mero intelligibile, nè un mero sensibile, ma un composto di questi due elementi. 2.º L' intelligibile e il sensibile vi sono riuniti in un solo individuo, la cui unità risulta dal primo elemento e importa il suo predominio sull'altro. 3.º Il suo seggio è la fantasia. 4.º Dalla fantasia può trapassare nel mondo dell' arte, come già si trova nel mondo della natura. 5.º Produce un vivo e puro piacere nell'animo del contemplante, senza che però esso sublime consista in questo piacere che ne è un semplice effetto. 6.º È un misto di elementi subbiettivi e obbiettivi. Non entrerò a dichiarare partitamente questi varii punti, sia per evitar lunghezza, e perchè il lettore potrà agevolmente supplirvi, applicando al sublime ciò che per questo rispetto si è discorso sul Bello.

Ma a costa di queste somiglianze vi sono alcune disparità di rilievo, le precipue delle quali son le seguenti. 1.º L'intelligibile del sublime è assoluto, laddove quello del Bello è relativo. Il primo consiste nei concetti di tempo e spazio infiniti, o di forza pure infinita e quindi assoluta. All' incontro, l' intelligibile del Bello è il tipo di una cosa creata, il quale benchè infinito verso la mente divina in cui risiede, è contingente e limitato in relazione alla sua copia, cioè all'oggetto che ne è l'effettuazione. 2.º Il piacere gene-

ràto dal sublime differisce da quello che viene eccitato dal Bello per natura e per gradi. Differisce di natura, come può chiarirsene per prova chi ragguagli, verbigrazia, il diletto prodotto dai passi sublimi di un autore con quello che nasce dai luoghi notevoli per bellezza. L'uno ha non so che di tragrande e di austero che leva l'uomo sopra di sè; l' altro è dolce e soave, ha più dell'attrattivo, non contien nulla di fiero e di pauroso, e si distingue per ogni verso specificamente dall'altro. Discorda anco di gradi; perchè per ordinario la commozione suscitata dal sublime è più intensa, più gagliarda e profonda. Ella ci trasporta fuori di noi, ci rapisce per così dire in cielo, ci slancia nell'infinito, e produce un veemente stupore più forte della meraviglia; chè le cose belle si ammirano, ma le sublimi imprimono un certo non ingrato spavento, un sacro e dilettevole orrore, a cui non giunge, anzi ripugna il Bello più perfetto. 3.° Il sublime e il Bello possono talvolta accoppiarsi nello stesso oggetto, ma con iscapito reciproco, e quando sono perfetti, si escludono a vicenda; onde se vengono compagnati, l' uno è sempre in ragione inversa dell' altro. La cagione si è, che l'essenza del Bello è il finito e quella del sublime l'infinito, e quanto più l'attenzione è occupata da un oggetto limitato, tanto meno può essere rapita dal suo contrario, e viceversa. 4.° Il sentimento del sublime è essenzialmente religioso o irreligioso, come quello che nasce dall'affermazione o negazione

espressa e diretta dell'assoluto ; laddove il sentimento del Bello non è per sè stesso nè l'uno nè l'altro, benchè, atteso la sua purezza e spiritualità, inclini sempre indirettamente e prepari l' animo alla religione. 5.º Il Bello nella poesia e nella eloquenza proviene in gran parte dalla eleganza dello stile, e non può essere perfetto senza di essa ; dove che il sublime non ha d'uopo del dire elegante, e si contenta di una pura semplicità. Anzi rifiuta tutti quegli ornamenti che rendono lo stile meno schietto e distornano cogli accessorii la mente di chi ode o legge dal concetto principale. Quanto più lo stile è ingenuo, breve, rapido, alieno da ogni pompa e ricercatezza, *omni ornatu tanquam veste detracto,* tanto meglio spicca il sublime come quello che non è attraversato e impedito dal Bello suo rivale, e può occupar tutto l'animo dei leggenti e degli uditori. Quindi è che i passi più sublimi degli scrittori mantengono il loro pregio in qualunque lingua siano traslatati, purchè la versione renda schiettamente il pensiero di quelli; il che non avvien del pari ai luoghi notevoli per sola bellezza, la quale scapita sempre dal tradurre, e talvolta affatto manca. I libri sacri, e segnatamente Mosè, Giobbe, i Salmi, Isaia, conservano tradotti l'eccellenza loro assai più che Valmichi ed Omero, anche quando la versione è fatta in lingua incolta e barbara. Come si vede nel nostro Volgato e nell'antica versione italica, la cui rozza latinità rende il sublime delle Scritture

meglio assai che non riesce alla squisitezza degl' idiomi moderni. Ciò nasce perchè gli autori biblici sono i più elevati di tutti, sia per la loro divina origine, sia perchè il sublime è essenzialmente connesso coll'idee religiose; onde ben fece il pagano Longino (1) a

(1) Longino era nato in Atene e fioriva verso la fine del terzo secolo dell'era cristiana. Era egli l' uomo più celebre de'tempi suoi, ed il suo *Trattato del Sublime* basta a giustificar questa riputazione, come quello ch'è scritto con maturità di giudizio, con istile animato e con un tuono di eloquenza conveniente al soggetto. La famosa Zenobia, regina di Palmira, avea fatto venir Longino alla sua corte, per prender da lui delle lezioni di lingua greca e di filosofia. Scoprendo ella nel suo maestro un ingegno non ordinario, lo prescelse a suo ministro e gli accordò i primi onori. Allorquando Zenobia, dopo la perdita di una grande battaglia data ai Romani, fu obbligata a chiudersi nella sua capitale, e ricevè da Aureliano una lettera che l'invitava ad arrendersi, Longino l' incoraggiò a difendersi dal nemico fino agli ultimi estremi, e le dettò la nobile e fiera risposta conservataci da Vopisco. Questa risposta costò la vita a Longino. Aureliano vincitore, padrone di Palmira e di Zenobia, riservò questa infelice regina per decorare il suo trionfo e mandò Longino al supplizio. Per dir vero il titolo dell' opera di questo sventurato scrittore è della *Sublimità* e non del *Sublime*. Il sublime non può definirsi. E come infatti definir quello che mai non può esser preparato dall'artista, nè preveduto da coloro che leggono od ascoltano? Come darsi conto di una impressione viva e profonda; ed in qual guisa spiegare agli uomini ciò che ha sì fortemente scosse tutte le

trar da quelli, anzi che da Omero o da Pindaro, l'esempio di questa proprietà da lui avvertita. Perciò il su-

potenze dell' anima? Chi non sa che in tutti i sentimenti estremi vi ha qualche cosa al di sopra di ogni espressione, e che quando si è commosso fino ad un certo grado, manca il mezzo per significar questa commozione viva ed insolita? Considerato in tal modo il sublime è necessariamente raro ed istantaneo; perocchè nulla di ciò che può essere estremo, è comune e durevole. Può il sublime trovarsi in una parola, in un movimento, in un gesto, ed il suo effetto è per così dire quello della folgore. Esso è tanto indipendente dall'arte, che bene lo si può trovare anche nelle persone che di arte non intendono affatto. Fu infatti una donna della plebe quella, che rispose ad un prete a proposito del sacrificio d'Isacco, ordinato ad Abramo: *Iddio non avrebbe mai ordinato questo sacrificio ad una madre*. Queste parole vi danno un'idea del sublime del sentimento materno. Ciò ch'è bello, ciò ch'è grande, ciò che è forte ammette delle gradazioni; il sublime poi l'esclude tutte; il sublime è l'assoluto. Ma se il *Sublime* non può definirsi e quasi quasi sfugge ad ogni analisi, di che dunque si occupava Longino nel suo Trattato? Longino mai non intese di trattar del sublime al modo che noi l'abbiamo esposto, ma invece fu suo pensiero di ragionar dello *stile sublime*, in opposizione allo stile semplice e temperato, che tiene il mezzo tra entrambi; di quello stile insomma che conviene ai soggetti grandi, alla poesia epica, drammatica, lirica, all' eloquenza giudiziaria, deliberativa o dimostrativa, quando il soggetto è suscettivo di grandezza, di elevazione, di forza, di patetico. Un altro retore a nome Cecilio si era occupato dello stesso argomento del sublime, e Longino ce lo attesta nello esordio della sua opera, che indirige al giovine Terenziano

blime occorre anche nelle scienze, senza industria speciale degli autori, ogni qualvolta il vero di che

con queste parole: » Voi sapete, mio caro Terenziano, che in esaminando insieme il libro di Cecilio intorno al Sublime, abbiamo trovato che il suo stile era al di sotto del suo soggetto, di cui non toccava affatto i punti principali, e che da ultimo non raggiungeva lo scopo comune a tutte le opere, quello cioè di esser utile ai lettori. » Longino assegna cinque sorgenti principali del sublime, e che si riducono, secondo lui, ad un' audacia felice ne' pensieri, all' entusiasmo della passione, all'uso delle figure, alla scelta delle parole, ed alla composizione. Ma con buona pace di Longino noi osserviamo che tutte queste cose possono forse riunirsi insieme senza ottenersi il sublime, che spesso invece si ritrova ove tali condizioni mancano dell' intutto. Gli esempii sono ovvii presso i sommi scrittori. Nella Medea del Corneille troviamo infatti questo luogo:

Pour voir en quel état le sort vous a réduite !
Votre pays vous hait, votre epoux est sans foi.
Dans un si grand revers, que vous reste-t-il?
Moi.

In Nicomede, tragedia per altro difettosa, quando il timido Prusia dice a suo figlio:

Je veux mettre d'accord l'amour et la nature,
Être pére et mari dans cette conjoncture,

Nicomede gli risponde,

esse trattano, richiama naturalmente lo spirito alla considerazione dell'infinito matematico o dinamico, e presenta all' immaginazione uno schema fantastico

Seigneur, voulez-vous bien vous en fier à moi?
Ne soyez l'un ni l'autre

Prusia

Et que dois-je être?

Nicomede

Roi.

Ne' quali esempii, come è chiaro ad ognuno, le sole due parole *moi* e *roi* bastano a dir tutto quello ch'è possibile di dire; e non pertanto nulla può concepirsi di più grande, di più sublime, comunque non vi sia alcuna delle condizioni credute necessarie da Longino.

Non sarà poi fuori proposito ora che ce se ne dà il destro, di riportare in questa nota il modo diverso come il sublime è stato riconosciuto e definito da varii scrittori, affinchè dallo assieme di tutte queste cose ognuno si possa formare una data idea di ciò, che come innanzi sta detto, sfugge ad ogni ricerca. Avvertiamo però che queste definizioni diverse riguardano il sublime quando si manifesta nel discorso. Despraux dunque dice così: » Il sublime è una certa forza del discorso propria per elevare e rapir l'anima, e che deriva o dalla grandezza del pensiero, o dalla magnificenza delle parole, o dal giro armonioso, vivo ed animato dell'espressione, ossia da una di queste cose riguardate separatamente, o, ciò che costituisce il vero sublime, da queste tre cose unite insieme. » La Motte, nel suo discorso sull'ode scrive: » Il sublime non è altra cosa che il vero, ed il nuovo riuniti in una

proporzionato. Certo che in questo modo le speculazioni dei matematici sul calcolo infinitesimale e degli astronomi sulle nebulose sono esteticamente sublimi; e pochi libri mi paiono così omerici nella loro scientifica e magnifica semplicità come i Dialoghi del Galilei e la grand'opera del Keplero. Conciossiachè tutta l'astronomia è sublime, e non sola essa, ma certe parti della geografia fisica e della geologia, come quelle che trattano della figura e della formazione dei monti. Laddove altre discipline, come la fisica e

grande idea, espressa con eleganza e precisione. Silvain, che ha fatto un Trattato del *Sublime*, indiretto al traduttore di Longino, ed in cui sono più le parole che le idee, si esprime a questo modo: » Il sublime è un discorso di un giro straordinario, che con le immagini più nobili, coi sentimenti più grandi, di cui egli fa sentir tutta la nobiltà ed eccellenza con questo stesso giro di parole di espressione, eleva l'anima al di sopra delle idee ordinarie di grandezza, e traportandola in un tratto a ciò che avvi di più elevato nella natura, la rapisce, e le dà un'alta idea di sè stessa » Saint-Marc, uomo di molte lettere asserisce: » Essere il sublime l'espressione breve e viva di tutto ciò che avvi in un'anima di più grande, di più magnifico, di più superbo. Dalle quali definizioni vaghe ed indeterminate si rileva più chiaramente la verità di ciò che da noi fin dal principio si asseriva, cioè, che il sublime sfugge ad ogni maniera di definizione, se pure non vorrà dirsi, con lo stesso Longino: esser, cioè, sublime ciò, che lascia molto da pensare allo spirito, e che fa su di noi una impressione profonda, la quale si conserva senza cancellarsi mai.

Trinchera.

l'istoria naturale, hanno meno convenienza col sublime che col Bello, imperocchè la ricerca del vero acquista accidentalmente un valore poetico di qualche genere ogni qual volta mette in opera l'immaginazione estetica dello scienziato e del filosofo.

Il sublime dinamico, sia fisico sia morale, può essere positivo o negativo. Il primo ci rappresenta la forza infinita come produttiva del bene, dell'ordine, dell'armonia; il secondo ce la mostra come autrice del male, del disordine, della confusione, così nel cerchio delle cose materiali, come nel sistema morale del mondo. L' uno si aggira sull'idea di creazione, e ha per oggetto del suo operare il *cosmos* cioè l' armonia mondiale; l'altro versa sul concetto di distruzione, e ha per termine il caos e il nulla. Perciò se l'esempio longiniano tolto da Mosè rende imagine della prima sorte di sublime, que'luoghi dei profeti o dei profani autori che descrivono l'universo o una parte di esso, e le città e i regni rivolti in tenebre e in iscompigli dalla mano potente e irata dell'Altissimo, o dalle forze disordinate della natura, appartengono al sublime della seconda specie. Alla quale si riferisce eziandio quell'orrore che nasce dall'ateismo che, ritratto in certo modo, può riuscir poetico (e di salutare o pestifero effetto nei leggenti, secondo l'intenzione e l' arte dello scrittore), come si vede in alcune poesie e prose del Leopardi, in parecchi luoghi del Byron, e singolarmente nel suo poemetto in-

titolato *le Tenebre*. Ma non v'ha forse in questo genere alcun componimento così efficace, come il famoso sogno di Giampaolo Richter, imitato da Edgar Quinet nel suo Asavero. Tal è pure il sublime infernale, sivaitico o satanico, che dipinge la colpa, il delitto, la ribellione, la strage, la sventura, il cruciato del senso e dell'animo in eccesso grandi, e la cui impressione traligna facilmente in orrore spiacevole se non è trattato da penna maestra. I poeti indiani, il Milton, il Goethe sono talvolta grandi in questa maniera di poesia, il Shakspeare e Dante incomparabili. La follia di Orlando nell'Ariosto, la discordia nel campo di Agramante, Rodomonte nell'assedio a Parigi, l'Adamastor del Camoens (*Os Lusiadas*, *V. 39 seq.*) imitato felicemente dal Leopardi in un suo dialogo, a questa classe di sublime si vogliono ascrivere. Il quale però non nasce mai dal concetto negativo, ma dalla nozione positiva di una forza immensa che lo accompagna; tanto che la negazione consiste soltanto nell' effetto. Parimente quel non so che di poetico, che talvolta è occasionato dall'ateismo, rampolla dall'idea di Dio presente allo spirito dell' empio in quello stante medesimo che egli nega la Divinità o le disdice l'omaggio; onde il detto del Salmista: *Lo stolto disse nel cuor suo: Iddio non è*, tiene anche del sublime; il quale è sempre affermativo nella sua radice e inseparabile dall' idea religiosa. Onde errò Giuseppe Biamonti (uomo del resto dottissimo e in-

gegnosissimo, i cui meriti sovrastanno di gran lunga alla fama) nel credere che il concetto delle ruine accompagni sempre il sublime; quando tal concetto non entra nel sublime matematico, e lo stesso sublime dinamico nasce dall'idea di una forza infinita che si manifesta così creando, come riducendo al nulla. Certo le ruine sono attissime a rapir l' animo dello spettatore; e il solo immaginarle diffonde non so che di grandioso sugli altri concetti; come si scorge, verbigrazia, in un libro troppo famoso, di stile, discorso, erudizione mediocrissimo, ma messo in voga dalla felice idea che ebbe l'autore di collòcar la scena della sua fizione in un gran deserto, rappresentando i popoli di Oriente e di Occidente assembrati a concilio fra le ruine palmirene. Palmira è sublime per le arene immense che la circondano, per le sue enormi colonne e gli altri avanzi colossali che ci richiamano alla mente lo splendore della distrutta città, per la considerazione della potenza romana autrice di tale eccidio, per l'età rimota a cui questo eccidio ci riconduce, per la fragilità delle cose mondane a paragone delle eterne, solo grandi perchè non soggiacciono al tempo, la quale ci è posta innanzi dallo spettacolo di tanta desolazione. Ivi adunque il sublime è in parte matematico, in parte dinamico, e quest' ultimo non nasce già dalle ruine per sè stesse, ma dalla mole dei monumenti superstiti, e sovrattutto dalla causa delle ruine.

Allo stesso genere di sublimità negativa si dee talvolta riferire l'uso estetico dell'orrido e del deforme. La rappresentazione del brutto morale e fisico bene usata non solo è lecita, ma tal fiata necessaria, e concorre all'effetto della poesia e delle arti. Ma, assolutamente parlando, il brutto non è estetico se non in quanto s'intreccia col Bello o col sublime e col maraviglioso, e contribuisce ad avvalorare l'impressione originata da questi concetti. Onde in ciò si distingue dagli altri elementi, che questi hanno in sè stessi il fine loro, laddove il brutto non è legittimo se non in quanto è indirizzato a uno scopo estrinseco, ed è essenzialmente inestetico per sè medesimo. Le relazioni del brutto col Bello si possono ridurre alle seguenti. 1.° Mette in rilievo e, mediante il contrapposto, fa specificare il Bello; come nel Tersite omerico, che è introdotto dal poeta per dare risalto al valore e alla bellezza dei greci eroi. Ma Omero col suo squisito accorgimento se ne passa in breve, e dipinto in poche parole quel mostro, non ci torna più; chè la bruttezza pregiudica all'intento, se non è parcamente adoperata dal poeta e dall' artista. Al che non avvertono quei moderni che si compiacciono nella pittura del deforme e gli danno un largo campo nelle loro opere. Oltre che nel descrivere il brutto non si dee caricar la mano ed eccedere una certa misura; altrimenti si cade nello schifo e nel disgustoso, come par che studiino di fare alcuni nostri coetanei,

fra'quali per un insigne esempio citerò Vittorio Hugo. A cui se si può perdonare il suo Quasimodo, niuno certo farà buone le atrocità e le laidezze de'suoi drammi, e la sua singolare predilezione pei ragni. 2.° Eccita il sentimento del ridicolo, e come tale conviene alla satira, alla commedia, ai componimenti giocosi, e talvolta al romanzo e al poema epico. Imperocchè quando si dipingono i vizii e i difetti degli uomini per correggerli, o dar rilievo alle qualità contrarie, il brutto adempie riguardo al tipo intelligibile della perfezione umana le stesse parti che sono esercitate dal sublime negativo verso il positivo nella forma dinamica di questo concetto. Ma anche qui il male dee essere adoperato con gran misura e mitigato col bene, e da questo squisito temperamento nasce la stupenda perfezione che nel Chisciotte del Cervantes, nel Falstaff del Shakspeare e nell'Abbondio del Manzoni si ravvisa; tre fatture comiche alle quali non so qual altra in alcuna lingua per la pellegrina eccellenza del concetto e della esecuzione si possa pareggiare. Il qual elogio non si può fare al Tartuffo del Molière, nè al Timoteo del Macchiavelli, con tutto lo ingegno che vi mostrano gli autori, perchè la bruttezza morale di tali personaggi eccede i termini conceduti al poeta. Il Goldoni si mostrò studiosissimo di questa delicata sobrietà, ritraendo i difetti degli uomini, nelle sue commedie veneziane; fra le quali mi basti il citare i *Rusteghi,* che sono un ca-

polavoro perfetto da ogni parte, e forse l'opera più bella del Menandro italiano. 3.° Serve a dipingere la pugna del bene col male nella età presente del mondo, indirizzata alla vittoria del bene; pugna e vittoria che trasferite nel campo dell'estetica diventano il conflitto del brutto col Bello, e il prevalere del secondo sul primo. Per questo rispetto la pittura del brutto è parte integrale del Bello, come quella che si richiede per rappresentare compitamente il tipo cosmico, secondo i dettati della vera fede e le conclusioni di un savio e moderato ottimismo. Ma se il deforme dee entrar nelle opere immaginative per ritrarre l'epoca attuale fedelmente e contrapporla ai tempi primitivi e finali del mondo nei quali il Bello gode di un regno assoluto, egli non dee mai nei concetti dell'arte sovrastare a questo, nè oscurarlo e menomarne l'effetto. Al che non ha sempre provveduto l'iconografia religiosa dei popoli emanatisti, nella quale il principio del male occupa maggior luogo che non gli si conviene, e trascorre all'orribile e all'atroce; come si vede nella mostruosa simbologia del Sivaismo indico e del Buddismo giapponese, nella Teoyaomiqui degli Aztechi (*Humboldt, Ess. polit. sur le roy. de la N. Espagne, Chap.* 8 § 1), nell'Herlick-han, nell'Iamandaga e in altri demoni dei Calmucchi (*Chappe d'Auteroche, Voy. en Sibérie, Paris 1768. T. I, Planches* 17, 18). Da questo peccato non andarono esenti alcuni artisti italiani e

forestieri; e ne portò grave pena Spinello Spinelli, che vedendo in sogno Lucifero in forma di bestia sconcissima, come l'avea ritratto, e parendogli udirne i rimproveri e i minacci per averlo dipinto sì brutto, ebbe tal paura che fu a rischio di morte e ne rimase spiritaticcio e cogli occhi spaventati finchè visse (*Borghini, Riposo L.* 3, *Milano 1807. T.* 2, *p.* 74). Ma il predominio del deforme dettato da un culto sanguinario e feroce pare essere stato comune a tutti i popoli camitici dei primi tempi, nè apparisce nei monumenti giapetici se non in quanto parteciparono alla robusta civiltà dei loro antecessori. Laonde nella Rameide e negli altri poemi dei Visnuiti gli esseri laidi e malefici sottostanno alle potenze contrarie; e Valmichi introduce i Rakchasas per dar luogo alle valentie di Rama, e mette in iscena quei singolari eserciti di orsi e di scimmie capitanati da Iambavanta e da Hanouman come ausiliari dell'eroe divino nel conquisto di Lanca. Lo stesso accorgimento si rinviene così nell'Ariman dei libri zendici, come per lo più nei miti illustrati più tardi da Firdussi e imitati in parte dai novellatori arabici e dai romanzieri giorgiani. Il Tifone egizio, qualunque sia la sua prima origine, occupa un luogo conforme nel sistema ieratico dei Sabi, giapetici di stirpe non meno dei Bramani e dei magi. Onde i Tifonii o sia templi di Tifone erano tutti piccoli, secondo che si può tuttavia vedere a File, a Ermonti, e fra gli avanzi della gran-

de Apollinopoli; e la figura del dio, corto di statura, membruto, panciuto, barbuto, con le gambe spante, con la testa enorme, poco o niuna fronte, occhi obliqui, bocca sconciamente ridente, tenea del deforme e del ridicolo insieme anzichè dell'orrido, e somigliava alle moderne caricature (*Descr. de l'Egypte, Paris, Panckoucke, 1821. T.* 1, *p.* 95, 327-337, 415, 419).

L' orridezza e la deformità nelle rappresentazioni scritte o effigiate si connette alle volte coll'oltranaturale (di cui discorrerò fra poco) e si accosta al sublime. I simboli camitici del dio distruttore, toccati di sopra, per la loro spaventosa grandiosità sono spesso sublimi; sublimissimi il Satana del Milton e il Lucifero dell'Alighieri. Chi non ha qualche notizia della rozza e quasi selvaggia terribilità delle favole scandinaviche, e specialmente della Voluspa? Ma la fantasia delle nazioni boreali non ha immaginato nulla di più fiero e pauroso che i miti sacri di alcuni popoli della Polinesia. I nostri buoni antichi, avvezzi a intrecciare i dogmi cristiani coi fenomeni naturali, credevano che Mongibello fosse una bocca dell'inferno, e che quando un illustre peccatore vi cadeva dentro, ne uscisse gran fiamma oltre l'usato (*Passavanti, Specchio, Dist.* 3. *Cap.* 3. — *Cronaca di Amar. Mannelli. Cronichette antiche. Firenze 1733. p.* 123); così gli Oceaniti di Haouaii, guidati da simile fantasia, collocano nel fondo di un ardente

e sterminato cratere l'Olimpo dei loro numi. Ivi risiede la suprema dea Pele (che è la Bhavani dei Sandwichesi, e ha sacerdotesse, altari, riti, una ricca favola, e i suoi *avatari*, come la deità indica) in mezzo di numerosa corte; e il muggito spaventevole delle lave, che ad ora ad ora si fa sentire, è la musica degli iddii infernali, quando infastiditi di giocare al *kouana*, fanno una spezie di ballo che gl'isolani chiamano *hura* (*Revue britan. 6 mai 1826, p.* 145-149). Aggiungerei i Ciclopi, le Erinni, le Arpie, le Gorgone, la Chimera, Scilla, i centauri, i satiri degli antichi poeti italogreci, le streghe del Shakspeare e del Goethe, l'Orrilo, l'Orca, i giganti del Boiardo e dell'Ariosto, molte pitture dello inferno dantesco, e la numerosa generazione de'mostri partoriti dalle fantasie orientali, se ivi al deforme non s'aggiugnesse una certa stranezza, che assomiglia tali fizioni ai simboli mostruosi dell' antichità, come là sfinge, il grifo, l'ippogrifo, il *marticora*, Anubi, Ganesa, le teofanie tra umane e belluine dell'India e dell'Egitto, il Fenris degli Scandinavi, il gallo gigante di alcuni Rabbini, e gli animali favolosi descritti da Ctesia o effigiati sui marmi di Persepoli. In alcuni dei quali, per accennarlo di passata, si potrebbe subodorare una oscura notizia dei fossili, ovvero delle singolarità zoologiche dell' Australia non ignota probabilmente ai popoli asiani delle età più vetuste. Questo genere d'oltranaturale, quando per

la grandezza delle imagini non arriva al sublime, non ha valore estetico se non in quanto serve a sprigionare la fantasia dagli ordini prosaici della realtà presente, trasportandola quasi in un altro mondo e in un altra età cosmica.

Ritornando al sublime, ed entrando a ricercare come se ne generi la nozione, dico, che il suo modo dinamico, fisico e morale, positivo e negativo, importando sempre il concetto di una forza infinita, emerge dall'idea di creazione, come da questa nasce pure il modo matematico, e quindi ogni genere di sublime. Il sublime matematico scaturisce dall'intuito dello spazio e del tempo infiniti, congiunto all'apprensione di un sensibile il quale, benchè finito, soverchia per la sua grandezza la virtù dell'immaginativa. Ora lo spazio e il tempo costituiscono il transito dell'Ente all'esistente e importano dal canto del primo la possibilità dello steso e della successione, e dal canto del secondo la riduzione all'atto di questa potenza. Quindi è che rispetto all'Ente hanno ragione di contenuto (secondo la bella sentenza di santo Agostino, che lo spazio è in Dio, non Iddio nello spazio), e rispetto all'esistente hanno ragione di contenente, come quello in cui le cose estese e succedentisi sono dallo spirito contemplate. *(Introd. allo stud. della filos., L. 1, C. 5, art. 2; e Not. 19 e 20 del 2 vol.)*. D'altra parte, siccome il passaggio dall'Ente all'esistente risiede nella creazione, espressa dal se-

condo membro della formola ideale, questo ci porge tutti gl' intelligibili concorrenti a formare ogni specie di sublime, e il concetto del sublime estetico nella sua più ampia generalità è spiegato e legittimato dai principii della scienza prima.

La novità e la difficoltà della materia mi scuseranno presso il lettore, se mi fermerò ancora un istante a considerare questa genesi del sublime. L' Ente, quando elice l'atto creativo, estrinseca il tempo e lo spazio che quali semplici possibilità necessarie ed eterne appartengono alla sua natura. Il passaggio di queste due entità dalla potenza all' atto e dal loro stato continuo e puro allo stato discreto ed empirico è simultaneo alla creazione sostanziale delle cose create che sussistono in quelle due forme e ne sono come abbracciate e comprese. Lo spazio ed il tempo sono quasi un anello intermedio fra l'Ente e l'esistente, e formano un concetto mezzano partecipante della natura dei due estremi; onde risulta la loro indole mista e quell'apparente ripugnanza che disperò finora i psicologi e gli ontologi delle varie scuole e avvalorò lo scetticismo della filosofia critica. Imperocchè, secondo che si considerano nell'uno o nell'altro aspetto, ci appariscono come forme increate e create, assolute e relative, infinite e limitate, necessarie e contingenti, Dio e mondo unicamente. La qual ripugnanza non si può cessare se si studiano isolatamente, come si è fatto finora, invece di considerarle nei lo-

ro riscontri verso i concetti concomitanti e nel loro proprio luogo, cioè nel termine mezzano della formola ideale; dove poste, acquistano due diverse attinenze ontologiche verso gli estremi della formola, e due diverse attinenze psicologiche verso lo spirito umano, secondo che discorrendo colla riflessione egli sale dall' esistente all' Ente, o discende da questo a quello. Per tal modo il solo collocamento debito di tali concetti a tenore di quella formola, che è la prima base di tutto lo scibile, sparge sovra di essi una nuova luce, rimuove ogni vera dissonanza, spiega le apparenti contraddizioni, e dichiara la natura di quelli, per quanto è fattibile dallo spirito nostro ignaro delle essenze. Ma il trapasso dall' Ente all' esistente, oltre alle nozioni di tempo e di spazio, importa eziandio il concetto di forza creatrice. L'idea di forza infinita e atta a creare appartiene veramente al primo membro della formola; ma l' esplicazione estrinseca di questa forza, e il suo passaggio dalla potenza all'atto spettano al secondo membro, come i suoi effetti compongono il terzo. L' idea di creazione ci somministra adunque i tre concetti concomitanti di tempo, spazio e forza che, congiunti o separati, fanno le varie spezie del sublime. Il sublime è la creazione in quanto è rappresentata alla fantasia, come la creazione è il sublime in quanto è effettuato da Dio e appreso dalla facoltà ragionevole.

Premesse queste avvertenze, non ci sarà difficile il

trovar le relazioni che il sublime ha verso il Bello. La creazione non può altrimenti intendersi che come l'attuazione dei tipi intelligibili delle cose in certe forze sostanziali e finite, le quali traggono da quest'atto la loro esistenza e costituiscono la parte sensitiva, e come dir la materia (in senso aristotelico) degli oggetti creati di cui essi tipi sono la forma. Or se l'unione individua della forma colla materia fa il Bello, ne segue che Iddio informando colle sue idee le sostanze che trae dal nulla, crea altresì il Bello, e che questo deriva dalla stessa forza creatrice in cui ha fondamento una spezie di sublime. D'altra parte i tipi intellettivi in quanto sono attuati nelle sostanze finite sussistono nel tempo e nello spazio; onde queste due forme dell'universo, che sono il principio di un'altra spezie di sublime, sono altresì la sede del Bello. La forza creatrice è principio del Bello in quanto lo fa; lo spazio e il tempo ne sono la condizione in quanto lo comprendono: quella ha verso di essi la ragion di causa, e questi di ricettacolo. Quindi ne nasce la formola estetica: *Il sublime crea e contiene il Bello*; che torna a dire il sublime dinamico creare il bello nel matematico contenuto. Così, per esempio, se la creazione della luce descritta da Mosè e menzionata da Longino è sublime; l'effetto di tal creazione, cioè essa luce, è bella ed è condizione precipua dell'apprensione visiva delle bellezze diffuse nella grande espansione dello spazio mondano, quasi

alveo del luminoso oceano. Egli è vero che il Bello naturale e artificiale risiede nel campo della immaginazione; ma lo spazio e il tempo fantastici inchiudono l'intuito dello spazio e del tempo puro ripensati dalla riflessione; cosicchè il contenente proprio dell'immaginativa s'immedesima obbiettivamente collo spazio e col tempo reali, e quindi col principio del sublime matematico. Ivi apparisce il Bello; il quale è opera della fantasia che lo produce accozzando il sensibile coll'intelligibile. Ora la fantasia che trae le apparenze sensibili dagli oggetti, e gli oggetti da cui tali apparenze vengono tratte, sono del pari forze finite, spirituali o materiali, prodotte dalla virtù creatrice; onde gli attori dell'immaginativa sono gli effetti di una forza che s'immedesima col principio del sublime dinamico. Da queste considerazioni s'inferisce che la formola estetica, testè espressa, risponde perfettamente alla formola ideale e si contiene in essa, come il particolare nel generale e i principii secondarii nel primo. Perciò la formola ideale: *l'Ente crea l'esistenze,* tradotta in linguaggio estetico, ci dà la formola seguente più esplicita della sovrascritta: *l'Ente per mezzo del sublime dinamico crea il Bello e per mezzo del matematico lo contiene.* La qual ci mostra la connessione ontologica e psicologica dell'estetica colla scienza prima. Quando si dice *Bello* e *sublime,* queste voci importano una relazione dell'oggetto razionale verso la fantasia; tolta la

qual relazione, rimangono i soli concetti mentali implicati nella formola. Il Bello è l'intelligibile relativo delle cose create, appreso della immaginazione; il sublime è l'intelligibile assoluto di tempo, di spazio e di forza infinita, rappresentato alla virtù fantastica. Insomma la formola estetica è la stessa formola ideale parlante all'immaginazione per mezzo dei sensi, e non alla sola ragione; e nell'una come nell'altra l'ordine reale delle cose si compenetra col processo psicologico dello spirito umano.

Se si chiamano a rassegna gli esempi più illustri del sublime naturale e artificiale, si scorge di leggieri che il sublime dinamico e il matematico non sono affatto pari, ragguagliata ogni cosa, per l'effetto che producono, e certe condizioni che gli accompagnano. La commozione estetica eccitata dal primo è più veemente, ma richiede maggior coltura di spirito ad essere sentita; dove che l'impressione originata dal secondo è più facile a provarsi da tutti, ma è meno profonda ed efficace, meno atta a sollevar gli animi alla maggiore altezza di cui sia capace la mente dell' uomo. La ragione di questo divario risulta dal luogo che i due sublimi tengono nella formola. Imperocchè se bene appartengano del pari al mezzo di essa, non sono però locati nello stesso riguardo verso gli estremi, atteso i varii momenti di cui consta il termine intermedio. Ora il concetto di forza creatrice è il primo momento per cui discorre lo spirito, quan-

do dall'idea di causa assoluta discende alla nozione delle esistenze; laddove i concetti di spazio e di tempo costituiscono un secondo momento che s' accosta davvantaggio all'idea delle cose create, come ho toccato altrove (*Introd. allo stud. della filos., L. 1, c. 3, Art. 5, T. 2, p. 199-200*). Ma d'altra parte, quanto più un momento ideale si avvicina all'ultimo termine della formola, in cui s'innesta il sensibile e da cui piglia le mosse la riflessione, tanto più dee essere agevole il coglierlo distintamente e venirne impressionato; quindi è che il sublime matematico è più acconcio a colpire gli animi rozzi e poco avvezzi alla speculazione. E per la stessa causa la specie morale del sublime dinamico è meno accomodata al sentir del volgo che la fisica. Perciò se il giusto oraziano, impavido fra le ruine del mondo, commuove maravigliosamente il filosofo uso a considerare e ad apprezzare le forze dell'animo e il pregio sovrano della virtù; la folla sarà assai più dilettata dallà muscolare e spensierata gagliardia dei Titani, e meglio ancora dal salto omerico dei cavalli di Giove che riposa sullo schema sensato e appariscente dello spazio. Onde il sublime è più perfetto quando l'elemento matematico si accoppia al dinamico, come nell'esempio biblico allegato da Longino, dove sebbene l' idea di forza predomini, v'ha pur quella di spazio, rappresentandosi alla mente una tenebría universale trasformata subitamente in un oceano di luce dalla parola

creatrice. Tale è pure il sublime contenuto nel *cuncta supercilio moventis* di Orazio, suggeritogli da Omero; tal è quasi sempre quello dei profeti e degli altri sacri scrittori.

Alcuni filosofi estetici hanno confuso il Bello col sublime, perchè il primo, quando è squisitissimo, desta un'ammirazione sì forte e produce un tal rapimento d'animo che poco si differenzia dagli effetti del secondo. Tuttavia anche in tal caso l'oggetto che direttamente ferisce lo spirito, non è che bello, e manca di quell'infinito da cui germoglia il sentimento del sublime. Il che si spiega mediante la parentela del sublime dinamico col Bello, giacchè l'incarnazione del tipo intelligibile nel sensibile creato è opera della forza infinita e creatrice. Ora, stante le leggi che governano l'associazione delle idee, come tosto una straordinaria bellezza ci si affaccia, il pensiero corre tosto alla cagione che la produsse, e alla maestria che seppe ideare e recare ad effetto un tanto miracolo. Questa considerazione di una virtù tragrande raffigurata nell'effetto suo, come l'effigie del padre nel volto del suo figliuolo, desta in noi l'idea dell'infinito, e produrrebbe per sè sola quel sublime che il Kant distingue col nome d'*intelletuale* e che appartiene alla seconda specie del sublime dinamico. Ma siccome non è il termine unico, nè principale del pensiero affissato nella contemplazione della bellezza, ne nasce solo un sentor di sublime che, mescolando-

si coll'impressione del Bello prodotta dallo scopo diretto dell' intuito, le dà un carattere particolare. E benchè il senso del sublime muova anche qui da una radice ben diversa da quella del Bello, tuttavia questi varii sentimenti, intrecciandosi insieme, paiono farne un solo, e si confondono in un moto di eccessiva maraviglia, atteso la rapidità indicibile con cui i pensieri e le impressioni si succedono, l'esercizio simultaneo di facoltà diverse, e l' attitudine speciale della fantasia a congiungere insieme le cose più disparate e ad appropriarsi le dovizie delle altre potenze. Perciò, se il Bello considerato ne'suoi effetti partecipa talvolta del sublime, ciò nasce dalla cognizione ontologica di questi due concetti, dallo stretto vincolo di causalità che gli unisce, e dalle leggi psicologiche che governano lo spirito umano. Ma ciò basti per ora del sublime.

CAPITOLO V

Del maraviglioso considerato nelle sue attinenze col Bello.

SOMMARIO

Il maraviglioso estetico si suddivide in *misterioso* ed in *soprannaturale*.— Definizione del misterioso. — Il noto non

ha attrattive per l'immaginazione dell'uomo se non che per mezzo dell'ignoto.—Lo stesso accade per riguardo all' intelligenza del sentimento — Definizione del soprannaturale : sua importanza nel dramma e nella epopea. — Decadenza del teatro moderno per questo riguardo.— Delle varie specie di soprannaturale: tipi reali da cui esse derivano, Dio, l'uomo, gli animali.—Degli avvenimenti soprannaturali nella poesia. — Deduzione degli elementi estetici del misterioso e del soprannaturale col mezzo della formola ideale. — La radice del misterioso è la nozione dell'*essenza* — Il misterioso interviene per gradi diversi nel Bello e nel sublime — La radice del soprannaturale è l' idea di creazione.

Passiamo al maraviglioso, e siccome la fantasia è in ogni sua parte il riverbero di una facoltà più nobile, cerchiamo i principii razionali da cui esso procede. Il maraviglioso estetico si può distinguere in due specie, che sono il misterioso e l'oltranaturale, delle quali ragionerò partitamente. Il misterioso estetico è l' ignoto che, tramescolandosi al noto, sotto un'apparenza sensitiva, s'intreccia al Bello e al sublime, dà loro un nuovo attrattivo e ne accresce lo splendore e l'efficacia. L'ignoto, come cosa negativa, non tanto che partecipi del Bello, non è per sè stesso nè meno pensabile. Ma può diventare indirettamente oggetto del pensiero per una operazione psicologica che ho altrove descritta (*Introd. allo stud. della*

filos., *L. 1. Cap. 8*). Acciò questa nozione intellettiva sia anche estetica, uopo è che si congiunga al noto nell' unità di un composto estetico risedente nell'immaginazione e individuato da essa; ondechè il misterioso viene ad essere uno dei componenti del contenente o del contenuto fantastico. L' intervento dell'ignoto nella fantasia produce quel non so che d'aereo, d'intelligibile, di nobile, di fluttuante, d'indefinito, che è proprio dei parti immaginativi, ne accresce la venustà e l'incatesimo, e risulta così dal difetto di precisione nei confini che si assegnano al campo fantastico (onde lo spazio e il tempo fantastici si distinguono dai reali), come dal perplesso e dall'indeterminato che si trova più o meno nei fantasmi particolari onde si popola e si anima quel mondo ideale. Senza questo mistero, le opere della fantasia sarebbero assai manco allettative e piacevoli , l'idealità loro si accosterebbe di troppo alla consueta realtà , e la poesia che le informa poco si discernerebbe dal genio triviale e prosaico della vita umana. La natura medesima non potrebbe gareggiare colle opere stupende dell'arte , e tampoco superarle, se non partecipasse di quell'arcano che viene espresso dai sommi artefici nelle opere loro ; il quale quanto più è sentito , tanto più le altre bellezze muovono e rapiscono. Perchè mai il prospetto del mare, o del cielo stellato, o di una vasta campagna vagheggiata da un alto monte , o di una immensa e spaventosa voragine che gitta fuoco,

come quelle del Pichinca e del Kirauca, descritte dai viaggiatori (*Humboldt, Ellis, Steward*), sono sublimi? La distesa o la profondità visibile, per quanto sia grande, non è che finita, nè potrebbe guidarci sensatamente al pensiero dell'infinito, se i contorni, i limiti, la figura di quella estensione non andassero lentamente sfumando di tinta in tinta e a poco a poco dileguandosi, finchè la vista si perde affatto, e non rendessero per tal modo una viva imagine della immensità. Il che ha luogo sovrattutto nella pittura, dove l'artificio dei prospettivi fa quasi veder l'invisibile, adombrando colla maestria dei colori il digradare della luce, dell'aria, delle ombre, e ritraendo i lontani dei campi, le frastagliate giogaie e le fondure tortuose dei monti, una nitida e tranquilla marina, un sorgere o tramontare di sole fra i vapori rosseggianti, i cupi avvolgimenti di una spelonca, di un tempio gotico, di una catacomba. L'artista imita in ciò la natura, e l'illusione che succede in ambi i casi non riguarda propriamente gli occhi, ma la fantasia che attraverso del senso contempera e amplifica a suo talento gli oggetti che le stanno innanzi. Se da una prospettiva di campagna togliessi ciò che vedi in modo confuso e imperfetto, o piuttosto ciò che non vedi ma ti è suggerito all'immaginativa da quello che hai davanti agli occhi; se ne rimovessi, verbigrazia, quelle lontananze in cui lo sguardo si smarrisce, quel serpeggiare interrotto di fiumi e di valli, quelle svolte e

quegli scorci di montagne, quei recessi di grotte e di boschetti, quei burroni senza fondo, quelle cime inaccessibili, quelle foreste impenetrabili, quei casolari, orti, tempietti, romitorii mezzo coperti dagli alberi, dai cespugli e dalle siepi, e cento altre cose di questo andare che ti fanno immaginare assai più che non puoi vedere, certo è che spoglieresti delle più care bellezze l'aspetto delle cose naturali e la pittura di paese. Tanto quel che si conosce è poco atto a dilettarci, se non è accompagnato e ingrandito dall'ignoto! Cotalchè io credo che, se l'uomo fosse dotato di quella vista penetrativa che tutto abbraccia e sfonda, per così dire, le cose, insinuandosi da per tutto a uso dei fluidi imponderabili, qual si è quella che i magnetici si attribuiscono, le maraviglie pittoriche e naturali sarebbero in gran parte perdute. Certo chi potesse squadrare con un'occhiata tutte le parti di un tempio gotico o moresco, senza che le colonne, le pile, gli archi, gli sporti, gli sfondati, le volte, gli angoli e le moltiplici curve ne lo impedissero, ne sarebbe (esteticamente parlando) dilettato meno di noi che ad ogni passo scopriamo un aspetto novello, ma parziale, del misterioso edifizio; onde la memoria raccogliendo poscia e mettendo insieme quelle varie facce, si forma una imagine del tutto più dilettevole talvolta della vista stessa. Questa è la cagione, per cui le bellezze ricordate hanno un incanto loro proprio, e piacciono spes-

so assai più che vedute di presenza; perciocchè la fantasia, non essendo più vincolata dalla realtà, ne accresce il vago e l'indefinito; sovra tutto, se la rimembranza ci trasporta a un tempo molto antico e colora l'oggetto immaginato colle impressioni vivaci e poetiche di una età più verde. Perciò ancora la novità e la varietà ne piacciono, perchè nelle cose nuove e varie immaginiamo mille misteri, dove l'animo nostro dolcemente erra come rapito in estasi e fuori di sè. Quando uno giunge per la prima volta in un bel paese, come certi siti della Svizzera e della Scozia, o la riviera di Genova, tutto gli pare ancor più bello e poetico che non è in effetto; perchè quel torcere di sentiero, quel gomito di monte, quel ripostiglio di forra, quella striscia di mare, quel ruscello flessuoso che or apparisce or si cela, quel torrente che si avvalla e nasconde con una spuma biancheggiante l'abisso che lo accoglie, quell'apertura inaspettata che ti scopre fra due rialti erbosi l'azzurro di un bel lago quel misto di vie, di greppi, di macchie, di fratte, di massi, di dirupi, di cascate, di grotte, di casali, di ameno e di orrido, di selvaggio e di domestico, di campi e di boschi, di biade e di frutti, d'erbe e di fiori, d'alberi e d'acqua, di alture e di piani, di monti e di colli, di nuvole e di sereno, di cielo e di terra, insieme intrecciati, formano una varietà effettiva che va crescendo a ogni passo, e fa presentire al viaggiatore maravigliato assai più di quello che è. Ma quan-

do tutte le parti di una regione ci sono ben note, quando ne abbiamo distinta e compiuta in capo la pianta, e non è più dato alla fantasia di aggiungervi qual cosa e spaziare a suo talento, quando insomma il Bello reale è esausto, il Bello fantastico scema notabilmente, e talvolta riesce insipido a chi è avvezzo a goderne. Onde il gran poeta, di cui l'Italia piange la morte immatura, cantava:

» . . . . Conosciuto il mondo,
» Non cresce, anzi si scema, e assai più vasto
» L'etra sonante e l'alma terra e il mare
» Al fanciullin, che non al saggio, appare. »

E poco appresso:

» . . . . A noi ti vieta
» Il vero appena è giunto,
» O caro immaginar; da te s'apparta
» Nostra mente in eterno, allo stupendo
» Poter tuo primo ne sottraggon gli anni;
» E il conforto perì de' nostri affanni. »

(*Leopardi*, *Canti III*, *Napoli*, *1835*, *p. 25*, *26.*) Nulla di più vero nè di più profondo al proposito può immaginarsi di queste querele, perchè la cognizione delle cose finite, menomando o rimovendo il mistero, scema il Bello, che così mutilato non risponde più a un bisogno ingenito della fantasia.

Il qual bisogno si fa sentire eziandio nelle scienze e nella vita morale, dove l' ignoto non è manco necessario alla felicità intellettiva e affettiva dell'uomo, ed è come un sorso anticipato, un presagio di beatitudine (*Introd. allo stud. della filos., loc. cit.*). Nelle dottrine il vero può paragonarsi al Bello in quanto risiede nell'intelligibile da cui deriva la parte più nobile e l' elemento predominante della bellezza. L'attrattivo della verità non procede solo dal chiarore che la illustra, ma eziandio dalle ombre che la trascorrono; onde negli ordini intellettivi, come nel giro dei sensi e della fantasia, l'oscuro dà risalto al chiaro e le tenebre fanno spiccare la luce. Ogni verità è pregna di misteri e contiene altri veri in gran numero che sfuggono in tutto o in parte alla nostra apprensiva. Chi togliesse ogni arcano dalle scienze, ne scemerebbe il pregio pel comune degli studiosi e pregiudicherebbe non poco al piacere che se ne ritrae. Veggano pertanto que'filosofi che non riuscendo a dichiarare certi misteri dell'intelletto, pigliano la via spedita di rigettarli, quanto la loro opinione s'accordi colla natura delle cose e delle facoltà umane, e col piccolo luogo, col tempo brevissimo, che l'uomo occupa in questo sensibile universo. Il diletto che sorge dallo scoprire e mettere in luce una verità recondita è di varie specie. Si può in prima godere in virtù dell' amor proprio, quando l' uomo ama il suo trovato come una creatura del suo ingegno, sen-

za risalire alla sincera fonte di ogni bene: questo amore è ingiusto, perchè il vero è Dio, e la sua cognizione è un dono di cui si dee ringraziare, non un acquisto di cui si possa insuperbire. Si gode in oltre della verità, e per sè stessa, e perchè quel poco che se n'è ritrovato apre agli occhi un novello orizzonte e fa come veder di lontano e subodorare in confuso altri veri sconosciuti. Questa prospettiva che sfuma e si dilegua nell'indefinito, questa viva luce, come di meriggio, che finisce in un barlume crepuscolino, piace assai, perchè fa prelibare un gusto di quell'infinita a cui aspira ogni nostra potenza. Nella vita intellettiva, come nella sensitiva, ogni diletto possibile ai mortali si mesce di desiderio e di speranza. Ma il vero, si dirà, non è forse atto da sè solo a beare lo spirito dell'uomo? Sì certo, ma il vero infinito e perfetto, che quaggiù non si può apprendere, e la cui inaccessibile altezza è appunto adombrata dal sovrintelligibile. Il vero finito, come sono tutte le cognizioni particolari, non può appagarci, perchè è superficie e non sostanza, ombra e non cosa salda, riverbero e non luce; onde quel chiarore notturno, quasi un lume abbacinato, ci mostra un incognito indistinto, gusta all'intelletto, come il fantasma di tale incomprensibilità gradisce all' immaginazione, e come un bel chiaro di luna spesso diletta il senso più dei raggi solari. I contorni crudi e taglienti ci offendono nel campo del vero scientifico come nella natura e nelle arti

perchè fermano sgarbatamente lo spirito avido di trascorrere più oltre, lo avvisano della sua impotenza, e dissipano quel dolce inganno della immaginazione che, quando si trova nel vago, crede di essere e di aggirarsi alla libera nell' immenso, nell' eterno, nell'infinito.

L'oltranaturale è una qualità non meno importante del misteriorso nelle rappresentazioni estetiche. S'intende, sotto questo nome, un accidente o un evento contrario al corso di natura e prodotto da una causa superiore alle leggi che la governano. Distinguesi dallo straordinario, perchè questo è naturale; tuttavia, siccome lo straordinario è un naturale che raramente si verifica, e per l'infrequenza dell' effetto somiglia all'oltranaturale da cui si distingue per la sua cagione, perciò tiene un luogo molto proprinquo e produce impressioni consentanee, avvegnachè più rimesse. Quindi è che, se l'oltranaturale è specialmente proporzionato all'altezza della poesia epica, lo straordinario s'addice meglio al romanzo, che è una spezie di epopea pedestre e sbiavata, conforme all'indole prosaica e plebea dell'età presente. Note sono le dottrine dei retori sulla legittimità e sulla necessità dell'oltranaturale in poesia e in parecchie arti; ma sovrattutto nel poema epico di cui è parte integrale; e anche nel dramma, se in vece del concetto magro di alcuni critici francesi, e di coloro che gli copiarono, e a malgrado dell'uso invalso nel teatro, risalghiamo

alla greca e orientale antichità e all'esempio degl' ingegni più eminenti che hanno illustrata la scena moderna. Chi non conosce e non ammira il portentoso teatrale, quale è usato, non dirò sempre, ma spesse volte dal Shakspeare e dai drammatici spagnuoli? Che se Orazio non vuol che Iddio intervenga se non degnamente, ciò vuol dire che l' oltranaturale poetico dee essere parcamente adoperato, come tutti gli ardiri della fantasia; che l'abuso e la licenza sono in ciò tanto biasimevoli quanto il divieto assoluto; che si può di leggieri trascorrere al contranaturale, come il sublime può tralignare in ridicolo; che in fine non si dee nuocere alle proporzioni e convenienze di natura. L'oltranaturale infatti bene usato diventa naturale in poesia, perchè conforme alle leggi dell'immaginazione e della facoltà poetica, come il prodigio è naturale nella religione e nella storia, quando si ricerca a spiegare i successi e le origini. Il che al genio ristretto e schizzinoso dei moderni non piace; i quali non contenti di avere intromesso il razionalismo nell'istoria, nella religione, nella filosofia, hanno voluto introdurlo nei campi della immaginativa, mutilando questa mirabile facoltà e spogliando le sue opere delle bellezze più peregrine. Chi potria infatti misurare l' altezza a cui sarebbero saliti gl'ingegni creatori dell'Atalia, del Polieuto e del Saulle, se non fossero stati vinti e impediti dalla preoccupazione volgare e dalla rea usanza? I razionalisti non han men nociuto all' amabile

letteratura che alle severe discipline. Il prodigio e il misterio sono parte essenziale della poesia, come delle dottrine più auguste; e quel sovrannaturale fittizio che la novella critica permette al tragico, è così gretto e meschino, come i simboli e i miti che vorrebbonsi introdurre nella storia della religione e nella chiosa delle Scritture. Dove è da notare l'accorgimento di questi savii che tengono i portenti dei libri sacri per cosa poetica, e li vogliono poi escludere dalla stessa poesia; quasi che questi due assunti non ripugnino scambievolmente. Il pessimo esempio nei due generi è a noi venuto sovrattutto dalla Francia, che con poco bene ci ha dato di molto male. Speriamo non lontano un tempo in cui gl'Italiani si rimarranno dalle cattive imitazioni forestiere e si persuaderanno che i frutti dell'eterodossia cartesiana sono così tristi e esiziali in letteratura e nelle arti, come in religione e in filosofia. E coloro che hanno ingegno e animo per arricchire le nostre scene, veggano se, in vece di sottoporsi ai capricci di un uditorio schiavo della consuetudine, non sarebbe meglio che scrivessero solo a uso di chi legge, lasciando al tempo e alla cura di più savie generazioni l' emendare il teatro e il metterlo d'accordo colle leggi del buon giudizio. Imperocchè sembra ragionevole che il teatro ubbidisca alle intrinseche ragioni dell'arte e all' estro dell'ingegno, e non l'ingegno o l'arte all'arbitrio del teatro. Altrimenti si guasta la letteratura e si sottomette al più duro e ti-

rannico imperio, che è quello del volgo, voglio dire del volgo elegante il quale non segue ne' suoi giudizii l'istinto di natura, ma quello di una cattiva educazione e di una torta consuetudine. In che stato siano cadute le scene italiane, ciascun sel vede; quando un cattivo dramma francese o tedesco è applauditissimo da tali che accoglierebbero coi fischi l'Adelchi e il Carmagnola; e le frivolezze dello Scribe pessimamente tradotte sono da molti anteposte ai capolavori del Goldoni. Sarebbe anche da considerare se ogni bellezza drammatica sia suscettiva di acconcia rappresentazione, e se non pregiudichi alla letteratura il subordinarla alle esigenze anche legittime e non arbitrarie del teatro; imperocchè se l'epico, il lirico, il satirico, l'elegiaco, e talvolta lo stesso oratore, scrivono solo in grazia di chi legge, perchè il poeta comico e il tragico dovranno sempre assoggettarsi alle moltiplici convenienze della scena? Ma questa sarebbe materia di un lungo ragionamento.

L'oltranaturale poetico consiste nell' intervento di certi esseri sopramondani, sia che questi appariscano in persona, o si mostrino solamente nei loro effetti. (1)

(1) La poesia vive di finzione, priva della quale essa sarebbe un cadavere senza sangue e senz' anima. Dal che si comprende che il soprannaturale ed il maraviglioso entrano direttamente e legittimamente ne' suoi dominii, avuti però i debiti riguardi all' indole de' tempi, e più ancora allo stato dello svolgimento progressivo delle nazioni. Che anzi è d'uo-

In ogni caso questa specie di maraviglioso importa una consociazione mentale fra certi eventi sensati ma

po riflettere a questo proposito, che più l'intelligenza de'popopoli si rischiara e s'illumina e meno può aver luogo l'oltranaturale ed il maraviglioso nell'arte, o meglio, l'arte istessa in qualche guisa manca e cessa di esistere. Quello a cui convien badare in tal rincontro è riposto soprattutto nel far sì che il maraviglioso non trascenda i limiti della probabilità e non cada nello strambo e nello sconcio. Dai quali difetti, come di leggieri potrà vedersi in tutte le storie letterarie, non sempre han saputo guarentirsi i sommi poeti.

Difficile poi sopra ogni altra cosa riesce l'introdurre in un lavoro di arte il maraviglioso che viene dalla religione, senza cadere nel basso e nel triviale, od offender le leggi della ragione e del buon senso, offuscando col vano immaginare le idee pure e sante che noi dobbiamo formarci di Colui che regola e governa col suo consiglio i destini del mondo. Chi infatti nel Furioso non resta come offeso da quel giullaresco spettacolo di S. Michele, che spezza il manico della Croce sul dosso della Discordia? Qual quadro più grottesco ed indecente di quello in cui il Milton ci rappresenta le potenze infernali venute a tenzone con le beate Intelligenze, in cui i Demoni danzano, cantano suonano cavalcano e godono in un soggiorno poco men delizioso di quello delle anime cittadine del cielo? Il Dio dei Cristiani, dice La Harpe, è troppo grande per divenire un personaggio poetico. Io amo di veder Giove pesar sulle bilance di oro la sorte de'Greci e de' Trojani, di Ettore e di Achille; ma quando il Figlio di Dio tira fuori da un armario dell'Empireo il gran compasso con che misura la circonferenza del mondo, questa immagine che si presume magnifica, non mi comparisce che falsa. L'Eterno non abbisogna di compas-

straordinarii e una cagione sopra natura che si vede sensatamente almeno nelle sue opere. Perciò l' oltra-

so, ed un compasso di qualsivoglia grandezza comparisce piccolo nelle mani del Creatore. Per contrario il maraviglioso della vera Religione, come osserva un moderno scrittore, comprende i prodigi, che sono la cifra della divina onnipotenza, le apparizioni degli Angeli, ministri de'divini voleri, i vaticinii e le profezie che aggiungono importanza agli eventi, le grandi catastrofi inesplicabili per la ragione, ma che poi si fanno chiari ed evidenti, quando si ammette l' intervento di Dio che con le sue leggi provvidenziali ed eterne cangia i destini de' popoli e degl'imperi, e nelle cui mani ogni più vile strumento diviene un Cesare ed un Napoleone, ed ogni Napoleone si cangia in una statua di creta, che percossa da un sassolino nella base, precipita, si stritola e ritorna nella primiera sua polve. Ma in questo pure è da usare una saggia riserva, affinchè il maraviglioso delle nostre credenze non si converta in una Teurgia tanto difforme dai dommi della vera fede, quanto la Chimica e l' Astronomia dai sogni degli Astrologi e degli Alchimisti. Tuttavolta la potenza del genio, come per esempio nell' Alighieri, vince queste grandi difficoltà, e ti presenta il maraviglioso del bello poetico con le convenienze richieste dalla maestà della nostra religione, e quasi ti rapisce e ti trasporta ne'cieli e ti avvicina a Dio e ti riempie l'animo delle gioie del paradiso. Per le quali cose si fa chiaro come sono da riprendere, perchè esteticamente viziose le contese tra i Santi e la lotta delle gerarchie del cielo con gli Angeli delle tenebre, e tutte le finzioni tendenti a ravvicinare la divinità alla fralezza dell'umana natura. L'interesse dell' azione dipende dalla varietà ed importanza degli accidenti che la rendono complicata, e la nostra ansietà cre-

naturale non è estetico se non piglia in sè stesso o negli effetti suoi una forma accessibile alla fantasia. Tali sono gl'iddii, i semidei, i genii, le ombre, i mostri e tutto quell' ampio mondo di esseri sopraumani e fantastici di che l'emanatismo essoterico degli Orientali popolò il cielo e la terra, e che fornirono a Valmichi, a Viasa, a Firdussi, agli autori del Tariele e dell'Amiran, ai novellatori arabici, persiani ed europei del medio evo, una suppellettile di fizioni ricchissima, a Omero, a Virgilio, al Boiardo, all'Ariosto, al Camoens meno ricca, ma più graziosa e al genio occidentale accomodata. In questi esseri immaginarii

sce cogli ostacoli che sospendono il risultato degli avvenimenti; ma un equilibrio di potere tra il cielo e la terra, tra gli angeli ed i demonii divelle dal seggio di gloria i Celesti, per obbligarli a rappresentar ne' certami del circo un ludicro personaggio poco dissimile dalla Venere di Omero, la quale ferita da Diomede, sale all'Olimpo per recare al padre dei Numi le sue querele, e dal Giove di Orazio il quale trema tutto all'aspetto de' Titani, che si erano accampati per isbalzarlo dal soglio di Olimpo, e così far lieta la terra di un nuovo Saturno:

Magnum illa terrorem intulerat Jovi
Fidens iuventus horrida brachiis,
Fratresque tendentes opaco
Pelion imposuisse Olympo.

Trinchera.

e capricciosi l'idea di Dio, ch'è il vero e sommo agente sopramondano, risplende abbagliata e come oscurata dal concetto delle creature che vi predomina, secondo l'essenza del panteismo. Il concetto di Dio meramente razionale non basta a comporre l'oltranaturale poetico che dee sempre parlare alla fantasia; ond'è che la poesia, ritraendo dalla religione, è costretta a valersi del suo linguaggio essoterico per plasmare i proprii idoli e tessere le proprie finzioni. Tal è la ragione per cui presso tutti i popoli eterodossi l'essoterismo religioso si trasforma a poco a poco per le mani degli scrittori in mitologia poetica. Abbiamo uno splendido esempio di questa vicenda nei primi poeti greci; imperocchè, se si ragguaglia Esiodo con Omero, si vede nel primo l'essoterismo ellenico già presso a diventar poetico, ma serbante tuttavia la sua indole religiosa e simbolica, laddove nel secondo il troviamo affatto trasfigurato dal suo genio primitivo. Imperocchè gl'iddii di Omero sono meri ludibrii della sua fantasia; onde nacque l'avversione dei filosofi ieratici da Pitagora sino a Platone contro il padre della greca letteratura, e gli sforzi degli stoici e degli Alessandrini per salvarlo dall'anatema colle chiose allegoriche. L'oltranaturale della poesia biblica è di un genere affatto diverso. Ivi vedi una seconda Providenza, visibile e palpabile, simbolo e compimento di quell'altra che governa arcanamente gli affari degli uomini. Questa straordinaria Pro-

videnza colpisce la fantasia non meno che la ragione, sia perchè si mostra ne'suoi subiti e terribili effetti, quali sono le ruine miracolose delle città e dei regni pennelleggiate dai profeti, e perchè si vale spesso del ministerio delle creature nelle sue operazioni. Gli angeli buoni e rei sono enti sopramondani dei quali la rivelazione sola può attestar l'esistenza; ma come creati, sono suscettivi di acconcia forma poetica, lieta o paurosa, secondo l'indole e l'ufficio loro. E hanno verso le fizioni di cui il paganesimo popolò l'universo, le stesse attinenze che la storia verso la mitologia, e la religione primitiva e rivelata verso l'emanatismo e il panteismo delle età seguenti. E benchè da qualche parte siano esteticamente inferiori alle altre immaginazioni, sovrastanno dal lato morale in bellezza, e sono più acconci, per la semplicità della forma, a partorire il sublime. Qual è la pugna omerica che sia per grandiosità comparabile al biblico e celeste conflitto di Lucifero e di Michele? Perciò, se la poetica gentilesca prevale talvolta nel Bello, scapita sempre nel sublime, che vi è raro e di bassa lega, nè mai comparabile a quello dei sacri scrittori. Il sublime di Omero può essere agevolmente mutato in ridicolo; perchè il suo Giove non può sequestrarsi dall'antropomorfismo nè da quel corredo poco serio che l'accompagna negli altri luoghi del poema e nella nostra immaginazione. All'incontro il tratto sublime di Mosè, citato da Longino, non è capace di pa-

rodia, perchè il Creatore non è rappresentato sotto alcuna forma sensibile, ma si vede e sente solo nell'effetto, che è sensato, immenso, e quindi sublime.

L'oltranaturale si congiunge col naturale nei componimenti estetici, come il sensibile coll' intelligibile, il noto col misterioso, mediante quella unità e individualità fantastica che abbiamo sopradescritta. Le qualità di cui constano gli enti sopramondani, debbono in parte conformarsi alla natura, in parte differenziarsene; e siccome il solo tipo naturale di una forza libera, intelligente e organica che ci sia noto in concreto è quello della nostra specie, le creature sopramondiali di cui popoliamo il mondo fantastico, vogliono essere foggiate sul modello umano modificato per eccesso o per difetto in guisa che lo somiglino senza pareggiarlo, e sottostandogli o soverchiandolo ne differiscano. Al di sopra dell'uomo l'immaginazione degli antichi pose molti esseri variamente denominati che si riducono al concetto del semideo; il quale è un uomo moralmente e fisicamente aggrandito e partecipe delle qualità divine: al di sotto vi sono i bruti e quelli in ispezialità che per la conformazione organica, la maggiore sensibilità e la minor forza dell' istinto, si accostano di più alla nostra natura. Iddio e il bruto sono adunque i due concetti estremi e appartenenti all'ordine delle cose reali da cui la fantasia piglia l'elemento fuorumano onde si serve per incarnare le sue fizioni. Ma l' elemento

fuorumano non può diventare estetico e concorrere al componimento degli esseri oltranaturali, se non è fuso e contemperato coll' elemento umano sì fattamente che formi con esso un sol tutto individuale, dotato di anima e di vita. In questa animazione e individuazione degli esseri fuor di natura consiste il sovrano magisterio dei poeti e degli artefici, per ciò che spetta a tal maniera di lavoro. Esempio mirabile di essa, quanto all'eccesso, mi par di trovare nella Beatrice di Dante, nel Mosè del Buonarroti, nel San Girolamo del Domenichino, in molti dipinti del Sanzi: e sono inclinato a credere che non altrimenti fossero modellati il Giove famigerato di Fidia e l' Alessandro di Lisippo. Quanto al difetto, lasciando stare molti iconismi degli antichi in cui l'uomo e il bruto, il bruto e il dio sono maestrevolmente uniti, secondo il dogma fondamentale degli emanatisti, ma che parlavano solamente ai sensi, stupendo mi pare il Polifemo di Omero, e non inferiori il Caligorante e l'Orco del Boiardo e dell' Ariosto. I quali enti fantastici la ragione e l' esperienza ti dicono che non si danno in natura; e tuttavia li vedi vivi e atteggiati con sì perfetta naturalezza, che giureresti dover trovarsi in qualche luogo e non potere esser fatti di altra maniera; segno infallibile di estetica perfezione. Il Shakspeare accostò l'uno all'altro i due tipi e mise in rilievo ciascuno di essi coll'aiuto del contrapposto, ritraendo a maravigliosa evidenza l' uomo angelico e

l'uomo bestiale nell'Ariele e nel Calibano della Tempesta. Ma il riuscire in queste ideali fatture non è dato che agl'ingegni più straordinarii: spesso i valenti non toccano il segno. Così il Mefistofele del Fausto non è che un uomo, ingegnoso certo e malizioso per lo meno quanto l'autore; il suo riso, l'ironia è scellerata, ma non sovrumana, e meno diabolica di quei cachinni infernali che lo Scott dipinge in una novella dell' Antiquario: non sapresti insomma che è diavolo, se la tradizione popolare e gli effetti non te lo dicessero. La stessa critica può esser fatta all'Abbadona del Klopstock, che non è già un angelo, ma un semplice mortale; fizione bella e commovente, benchè male innestata al cristianesimo e aliena dalla dottrina ortodossa.

Ciò che ho detto dei personaggi fuornaturali si vuole egualmente applicare agli eventi dello stesso genere. I quali debbono combinarsi e intrecciarsi cogli accidenti ordinarii per forma, che facciano con essi tutto un corpo a tenore del reale universo, in cui il naturale e il sovrannaturale concorrono a comporre una sola armonia. L'artificio di questa unione prescritta da Orazio col suo celebre *nec Deus intersit,* spicca nell'Iliade di Omero; dove il conserto degl'iddii e degli uomini, del cielo e della terra in una sola azione è intessuto e conservato da capo a fondo con quella maggior perizia che il tema gli consentiva. Ma nei poemi gentileschi l' errore dell' emanatismo,

avendo viziata la ragione, corruppe anche l'arte, che dee essere un riverbero di quella, e introdusse una contrarietà fra la favola ed il vero che pregiudica all' effetto delle fizioni immaginative, e sovrattutto della poesia. L'unione perfetta del naturale e del sovrannaturale in un solo *cosmos* non si rinviene che nel concetto cristiano; il quale, dandoci la chiave del reale e dello scibile col dogma rinnovato della creazione, ci svela il modo con cui la natura e la grazia muovono da un solo principio, mirano a un solo fine, si accompagnano e si aiutano nel loro progresso. Quindi è che il fato, il capriccio e l'assurdo vengono del pari esclusi dalla poetica cristiana, senza che l'indirizzo verso un fine e la regolarità del tutto nocciano a quella libertà individua, a quelle sciolte e spontanee movenze, che ai lavori dell'arte si richieggono. Tanto che si riproduce nell' estetica quel misterioso accordo fra l'arbitrio umano e gl'influssi divini, con cui il Cristianesimo ha risoluto il problema che fece in ogni tempo la disperazione dei filosofi. La qual concordia risplende nelle opere del Tasso e del Milton, ma specialmente in Dante e in alcuni drammatici spagnuoli, nei quali tutti non si sa se debbasi più ammirare la libertà dell'ingegno, o la corrispondenza delle sue fatture coll'unità armonica dell'universo.

Il principio razionale del maraviglioso, sotto le due forme estetiche che può rivestire, risulta a rigor di logica dalla formola ideale. Il primo membro della

quale costituisce l'intelligibile assoluto, che travasandosi nell'ultimo termine, mediante il momento interposto della creazione, diffonde su tutte le cose quella luce obbiettiva che le rende pensabili e si chiama evidenza. Ma la luce intellettuale a rispetto nostro è intorniata di tenebre, e gli oggetti apprensibili sono a guisa di punti luminosi che brillano in un campo oscurissimo. Quindi ne nasce il sovrintelligibile subbiettivo, e la realtà obbiettiva che gli corrisponde, l'essenza. L'essenza (reale, non razionale) è un'incognita obbiettiva che si riproduce nei tre membri della formola, ed è come l' ombra che ne accompagna la luce; ma l' oscurità è più grande nel termine intermedio, come quello che risulta dall' impenetrabile essenza degli estremi e la riflette doppiamente. Di qui procede il mistero naturale che la filosofia dee riconoscere, ma non può dichiarare in nessun modo, e di cui il mistero rivelato è una vera, benchè imperfetta e parziale, manifestazione. Ora il sovrintelligibile, passando dal dominio della ragione in quello della immaginativa e pigliando un'apparenza sensibile, dà luogo al concetto estetico del misterioso che è l'incognita e l'essenza delle cose poeticamente effigiata. Ma se l'essenza durasse nella sua nativa impenetrabilità, non potrebbe rappresentarsi sotto una forma fantastica: a tal effetto fa d'uopo ch'ella esca alquanto da'suoi impenetrabili recessi, e si mostri almeno di sbieco e quasi per la trasparenza di un vetro o l'ingraticolato di una

finestra. Perciò il sovrintelligibile non può diventare estetico se non per via di rivelazione, come il gran misterio negativo della natura non può divenir positivo, ed essere argomento di fede, se non mediante le illustrazioni di un lume superiore. La rivelazione che rischiara la ragione dell'uomo, si fa per mezzo della parola religiosa: quella che riguarda la fantasia, si effettua per opera della parola estetica, che può essere di suoni, di moti, di figure, di colori; ma è sempre un conserto di segni che adombrano all'immaginativa ciò che eccede la sua potenza. Così il pittore fa presentire l'incomprensibilità delle cose con quelle ombre, que' riverberi, quel chiaroscuro, quei lontani, quei fondi, quegli scorci, quel digradare e sfumare delle tinte, in cui la vista si perde, e l'indefinito desta l'idea dell'infinito, come l'acume della mente discorrendo per la schiera delle intellezioni imperfette di cui è capace, si smarrisce in fine nella profondità dell'essenza. E veramente gli occhi e gli altri sensi sono per rispetto al misterioso estetico ciò che è l'intuito intellettivo riguardo agli arcani razionali; e nei due casi il mistero risulta dallo sforzo vano della facoltà subbiettiva per passare dalle proprietà alla sostanza, dalla corteccia al midollo, dal difuori al didentro del suo oggetto, e sviscerarne appieno la recondita e inaccessa natura.

Il misterioso interviene nel Bello e nel sublime, ma in grado e in mòdo diverso. Nel sublime predo-

mina ed è il principale; tanto che se mancasse, il sublime verrebbe meno. Nel Bello all'incontro non può prevalere senza annullarlo, e benchè temperatamente usato ne accresca l' effetto, è tuttavia sempre un semplice accessorio, perchè la bellezza è in sostanza lo splendore diffuso sopra un'apparenza sensata da un tipo intellettuale. All' incontro la radice del sublime è riposta nell'infinito, che, trapassando le forze della fantasia e di ogni altra facoltà creata, sforza lo spirito a cercare un rifugio nel sovrintelligibile e a riconoscere la propria insufficienza dall'intima natura delle cose. Siccome però ogni oggetto finito arguisce l'infinito, e ogni intelligibile un sovrintelligibile, anche il Bello si associa volentieri col misterioso e se ne rifà. Il divario che corre anche qui fra il sublime e il Bello risponde al grado occupato dai loro correlativi ontologici nella scala ideale, giacchè il sublime risedendo nel secondo membro della formola, dove il sovrintelligibile prevale di gran lunga per la ragione dianzi accennata; il misterioso estetico dee meno connettersi col Bello che col sublime. Il sovrintelligibile inoltre è radicalmente subbiettivo, e non acquista un valore obbiettivo che mediante un' operazione particolare dello spirito (*Introd. allo stud. della filos., loc. cit.*). La stessa proprietà si rinviene nel misterioso della fantasia, il quale pullulando dall'indefinito è opera dello spettatore anzi che della natura o dell' artista; imperocchè, se bene in ogni caso il

concetto estetico sia fattura di chi lo contempla, l'azione riproduttiva della fantasia è determinata dall'oggetto naturale e artificiale che le sta innanzi ogni qualvolta i contorni di esso sono distinti, compiuti, precisi; il che ripugna a quell'indefinito da cui emerge il mistero dell'immaginativa. Ivi adunque lo spettatore (e dicasi il medesimo del lettore o dell'uditore, se si tratta di poesia, di eloquenza, di musica) è costretto a supplire dal canto suo a ciò che manca dal lato dell' oggetto e non può essere espresso dalla natura nè dall'artefice, ma solo accennato in modo imperfettissimo. La fantasia gode adunque a questo proposito di una libertà particolare, ma vuol essere fornita di maggiore efficacia, come quella che, se è meno impedita, è altresì meno aiutata nel suo operare, e perde in sussidii estrinseci ciò che acquista in indipendenza. Quindi è che per gli animi impoetici e inetti naturalmente a creare negli ordini della immaginativa, la qualità estetica meno sentita e gustata è quella del misterioso. L' indefinito adunque, obbiettivo dal canto della ragione per via di discorso e non d' intuito, è subbiettivo rispetto all' immaginazione che lo crea per adempiere i difetti e colmar le lacune dell'oggetto rappresentato. Quando leggiamo, verbigrazia, Omero, le sue parole ci mettono innanzi una sola parte degli obbietti e lasciano le altre nell'ombra; giacchè il poeta può idoleggiare assai meno compitamente le sue idee del pittore e dello scultore.

Ora questa parte non descritta delle cose è come un foglio bianco, un campo vacuo, in cui la fantasia nostra può vergare i suoi caratteri, distendere i suoi colori, e foggiare quelle imagini perplesse e indeterminate che tanto la dilettano. La fantasia di chi ode o legge lavora di conserva con quella del poeta: questi suggerisce la forma finita, quegli crea da sè l'indefinita: il lavoro estetico e il piacere che ne risulta sono la doppia prole di questo accoppiamento.

Il secondo membro della formola ci porge il concetto del sovrannaturale che è di due specie, cioè assoluto e relativo. L'uno risulta dal concetto della creazione assolutamente considerata; la quale essendo l'effettuazione libera di un ordine contingente, arguisce un principio superiore che produca e determini il suo effetto in virtù di una libera elezione. L'altro nasce dall' idea di una creazione seconda e diversa che, consertando i suoi effetti agli ordini della prima, muta o sospende qualcuno di tali ordini; tanto che le opere di questa seconda creazione sovrastando all' altra, importano un nuovo concorso della virtù creatrice, e sono sovrannaturali verso le leggi della prima il cui complesso costituisce la natura. La storia ci attesta la realtà di questa doppia creazione, e la ragione filosofica ce la dichiara, additandoci nell'ultima l'instaurazione e il compimento della prima. Imperocchè l'una comprende la realtà dei fenomeni naturali e la cognizione delle verità razionali; le qua-

li due cose non bastando a sortir l' intento proposto all' ordine morale dell' universo, nè a ristorare quest' ordine alterato dalla colpa, richieggono un intervento novello della potenza creatrice che, supplendo coi prodigii ai fenomeni e coi misteri all' evidenza, emendi i disordini introdotti e adempia lo scopo finale del mondo (*Introd. allo stud. della filos.*, *L. 1, Cap. 6 e 8*). L' oltranaturale poetico e fantastico ha dunque la sua radice intellettiva nell'idea di creazione; la quale costituendo il sublime, ne segue che l'oltranaturale, quando si considera nella forza infinita che lo produce, al sublime principalmente appartiene. Che se si risguarda semplicemente come un successo contrario alle leggi e agli eventi naturali e ordinato secondo un altro tipo, senza risalire alla sua causa infinita, esso non è sublime, ma bello; o se non è bello in sè stesso, conferisce per via del contrapposto al risalto della bellezza. Il portento fantastico, intrecciandosi colle rappresentazioni naturali, aiuta la varietà e produce la meraviglia, senza indurre alcuna dissonanza; tanto più che negli ordini della fantasia svincolata dalle leggi della vita reale, ciò che è oltre natura ha sembiante di naturale in quanto rappresenta un ordine di cose che è bensì inconsueto, ma intrinsecamente possibile. Nello stesso modo il prodigio reale nella storia della religione trae la sua filosofica credibilità dal non indurre alcuna ripugnanza assoluta, e dalla sua stretta convenienza

col fine morale degli spiriti creati e coll' intento supremo dell' universo.

CAPITOLO VI

Del modo in cui la fantasia estetica si può dir creatrice del Bello.

SOMMARIO

Riassunto delle funzioni dell' immaginazione estetica rispetto al bello, al sublime ed al maraviglioso. — Dell'attività sostanziale dell' anima. — Doppio grado del suo svolgimento. — L' immaginazione è soggetta alla medesima legge. Essa non è affatto illuminata dalla intelligenza, nè dotata di libertà nel primo atto dell' ingeneramento estetico. — Meccanismo di questa azione iniziale, che consiste nello svolgere i germi preesistenti. — In qual senso il genio dell'artista è creatore. — Il genio è una vera ispirazione Divina nell' ordine della natura. — Distinzione della causa prima e delle cause seconde. La causa prima dell' ispirazione estetica è Dio. — Simboli Greci ed Asiatici di questa verità: la musa di Platone ed i Feroners dè Narkas. — Il processo dell' immaginazione umana rassomiglia a quello della causa creatrice e n'è accompagnata: suoi rapporti colla formola ideale.

Accostiamoci ora alla quistione dianzi proposta, e cerchiamo qual sia il genere di causalità che compete alla fantasia nella produzione delle sue opere,

non già in quanto queste vengono effettuate in una materia esteriore per mezzo dell'arte, ma in quanto riseggono nella fantasia stessa. Il lavoro estetico può esser bello o sublime, e nei due casi accoppiarsi al meraviglioso sotto le due forme in cui questo si manifesta. Ciascuno di tali quattro componenti consta di un intelligibile e di un sensibile somministrati alla fantasia, l'uno dalla ragione e l'altro dalla facoltà sensitiva. La fantasia è in commercio colle altre potenze, e in grado di aggiudicarsi e usufruttuare le loro dovizie, mercè l'unità psicologica e la semplicità ontologica dell'animo umano, in virtù delle quali gl'intelligibili e i sensibili si riflettono nella immaginativa e si connaturano alla sua indole. La fantasia estetica non è solo rinnovatrice, ma combinatrice delle impressioni ricevute, componendole a suo talento; ella è di più creatrice, aggiungendo a quelle un elemento suo proprio, non accattato altronde, ma germinante dalle sue viscere. Il quale è la sussistenza, il supposito, l'individualità fantastica, in cui si accozzano i sensibili e gl'intelligibili, onde comporre una tale unità che non ha seggio fuori della stessa immaginativa. L'officina in cui i fantasmi si lavorano, e la scena in cui riseggono e operano, sono fabbricate dalla fantasia stessa, secondo il magisterio dianzi descritto. Questa facoltà è dunque autrice: 1. di un contenente fantastico, cioè di un luogo e tempo ideali, rivestiti di una forma sensibile, nei quali ella

colloca le sue fatture, 2. di un contenuto fantastico egualmente, cioè di certe individualità immaginarie onde ella popola quel suo teatro, dando loro attitudine e moto, o facendo loro esercitare certe azioni. In questo doppio componimento ella è creatrice in ordine alla vita individuale di cui informa i suoi concetti; ma è solo riproduttrice e combinatrice rispetto agli elementi che pone in opera, quasi materiali greggi del suo lavoro. E ciò ha luogo non solo nel poeta, nell'oratore, nell' artista, ma eziandio nei semplici uditori o spettatori, per la ragione che si è pure accennata.

L' azione riproduttrice, combinatrice e creatrice della fantasia non appartiene in proprio a questa potenza, come ad una facoltà speciale, ma a quella generica attività che rampolla dall'intima sostanza dello spirito e fa di esso una vera forza. Questa attività una e semplicissima, ma riverberante in tutte le facoltà umane e pigliante tanti aspetti diversi quante sono le ragioni di ciascuna di esse; questa attività, dico, senza la quale nè l'intelletto potrebbe intendere e giudicare, nè la memoria ricordarsi, nè l' arbitrio deliberare e pigliare un partito, diventa fantasia in quanto si applica alla formazione di quegli esseri mentali *sui generis* che si chiamano fantasmi o tipi fantastici. La fantasia non è la volontà, che presuppone l'esercizio dell' intelletto, non potendosi volere quel che non è prima inteso; laddove l'immaginativa

non è preceduta dalla notizia di quegli enti fantastici che fuori di lei non sussistono, nè possono venir conosciuti prima di essere creati. Ella dee certo possedere anticipatamente la contezza dei tipi intelligibili e degli altri estetici componenti che da lei non derivano; ma sia che questi elementi non si trovino che disgregati, come accade al creatore di nuove bellezze; sia che si rinvengano riuniti dalla natura o dall' arte nel mondo di fuori, l'uomo non può godere del tipo fantastico se non in quanto lo fa o rifà dentro di sè; onde la creazion del fantasma non può mai essere preceduta dalla cognizione di esso. Insomma l'essenza delle opere immaginative consistendo nel componimento del tipo fantastico, la conoscenza di esso non può essere anteriore all'esercizio della fantasia, come l'effetto non può precorrere alla sua cagione.

Il che non è già proprio della virtù fantastica, ma comune a tutti i rami dell' attività, qualunque sia la lor condizione e il modo speciale del loro esercizio. L'attività umana si dee considerare in due momenti distinti, cioè nell'atto primo e nell'atto secondo. L'attività nell'atto primo piglia possesso del suo oggetto; nel secondo sovra di esso si esercita. Egli è chiaro che l' attività secondaria senza l' altra non può aver luogo; imperocchè, come mai lo spirito potrebbe esercitarsi sovra di un oggetto, se già nol possiede? E come possederlo, se non per un'azione non preceduta da alcun'altra? Così, esempigrazia, la riflessione, che

è l'atto secondo dell'intelletto, presuppone l'intuito che ne è l'atto primo, nè può stare senza di essi. L'intuito afferra direttamente e immediatamente il concreto della formola ideale che contiene virtualmente ogni realtà accessibile allo spirito: la riflessione, travagliandosi su questi dati intuitivi, dà loro la forma dell'astrazione, e trae i principii secondarii, i dati, i metodi, i corollarii della filosofia in particolare e della scienza in universale contenuti in quel primo principio proprio dell'intuizione. Ma certo l'atto primo dell'intuito, appunto perchè è primo, non è preceduto nè indirizzato da cognizione veruna. Il che interviene egualmente all'atto primo della immaginativa nella composizione del tipo fantastico.

Se la fantasia non è guidata da previa cognizione, seguita che la sua azione non sia sostanzialmente libera, ma fatale. Dico sostanzialmente, cioè nell'atto primo della creazione estetica, imperocchè l'atto secondo, mediante il quale il tipo concepito si tragitta nella materia propria dell'arte, richiede il concorso dell'intelletto e dell'arbitrio. La concezione e l'esecuzione del tipo fantastico sono, rispetto all'immaginativa, quello che l'intuito e la riflessione verso la facoltà conoscitrice. Ma se il poeta e l'artista sono liberi nello esprimere colla parola, col pennello, collo scarpello i loro concetti, e dall'uso che fanno di questa libertà dipende in gran parte la perfezione dell'opera esteriore, cioè la sua corrisponden-

za col tipo, non si può già dire lo stesso dell'atto primo con cui l'estro crea esso tipo nel teatro interiore della fantasia. Se ciò non fosse, gli sforzi e la tenacità del volere supplirebbero a un totale difetto di natura, e ciascuno potrebbe a suo talento riuscir nelle arti e nelle lettere eccellente. Ma chi è che creda potersi procacciare l'ingegno estetico se non ne ha almeno il germe? E anche rispetto a coloro che posseggono questo germe e lo hanno educato, quanti non sono i momenti della vita nei quali, per la disposizione momentanea dello stato organico o altra causa, la vena immaginativa languisce e, qualunque industria si adoperi, qualunque conato si faccia, non riescono a destarla? Ma un'attività fatale non può essere governata dal capriccio e dal caso; nomi vani e nulla esprimenti fuor che la nostra ignoranza. Ella è dunque mossa da una necessità non già esteriore, violenta e coattiva, ma interiore, spontanea, rampollante dal suo proprio seno, che è quanto dire dalla natura intima e dalle viscere dello spirito. Egli è in questo senso che, pigliando la voce di libertà largamente, come si usa talvolta nelle scuole, per esprimere l'immunità da ogni esterna coazione, si può affermare che l'ingegno del poeta e dell'artista è libero nell'atto primo; cioè in quanto si muove spontaneamente e non riceve di fuori il suo impulso. L'ingegno estetico è *autonomo* in ordine alle cause naturali, perchè le sue ricchezze non sono avveniticce ma natie, e le

sue operazioni sono prodotte dalla sua natura e governate dalle sue proprie leggi.

La fantasia non potrebbe concepire in sè stessa il tipo fantastico, e tampoco partorirlo nel mondo dell'arte, se non fosse una forza che lo contiene potenzialmente in sè medesima. Operando, ella non fa che ridurre all'atto ciò che prima aveva in potenza, secondo la natura di ogni forza creata; giacchè il creare propriamente, cioè il dar l'esistenza a ciò che in nessun modo preesiste, è privilegio della forza infinita. Il passaggio del tipo fantastico dallo stato potenziale allo stato attuale è governato da una necessità spontanea e intrinseca allo spirito. Ma qual è la ragion sufficiente di questa necessità? La quale non essendo apodittica, assoluta ed escludente la possibilità del contrario, la sua ragione non può risedere in esso spirito o in altra cosa contingente e creata, nè appartenere al giro delle esistenze. D'altra parte lo spirito non potrebbe elicere il tipo fantastico se potenzialmente nol contenesse, nè contenerlo in modo virtuale se non l'avesse ricevuto; giacchè l'atto primo della fantasia attua il tipo, o vogliam dire crea la sua attualità, ma non crea il suo germe e la sua virtualità preesistente. L'origine del tipo potenziale e la necessità spontanea della sua attuazione interiore ci costringono di uscir dell'uomo, di risalire a un principio sovrumano e sovramondano per trovar la ragion sufficiente del germe estetico e della sua espli-

cazione. Or qual è questo principio se non la Causa prima da cui non solo la fantasia ma ogni attività originalmente deriva? L'immaginazione adunque riceve i tipi virtuali ch' ella va esplicando e quelle leggi spontanee ma fatali secondo cui esercita le sue potenze, dalla Cagion prima che le diè l'essere e le infuse i semi prolifici di cui è dotata. Iddio, creando l'animo umano, non trae dal nulla una vana e insussistente astrattezza, una cosa morta, ma una sostanza concreta e determinata, una forza governata da certe leggi, e ricca di quelle sementi ch'ella dee schiudere successivamente e condurre a maturità, a perfezione. Or, siccome ogni forza è sempre più o meno viva, siccome ella consiste in un conato, in un moto iniziale, senza di cui non sarebbe forza, perciò l'atto creativo di Dio dà il primo moto e il primo impulso a tutte le potenze create. Quell'attività prima di cui si è discorso, non è dunque prima a rigor di termini; o piuttosto, è prima nell' ordine finito e secondario delle esistenze e rispetto alle cause finite, ma è seconda verso la realtà in universale e rispetto alla Causa prima e infinita. L'azion divina che attua le potenze mentali, è quella stessa che le crea e, creandole, ferma e stabilisce le leggi del loro esplicamento; è un azione intima, infallibile, soave, che compenetra la natura dello spirito, ne pervade l'essenza e le proprietà più riposte. Perciò l'efficacia causante del primo motore si accorda colla stessa versatilità

dell' arbitrio, non che colle altre potenze; nè l'atto creativo potrebbe in alcun modo intendersi se fosse estrinseco alle cose create, e se ogni menoma entità di esse non fosse un effetto di tale atto. Dunque medesimamente la spontaneità della fantasia non periclita o scapita per guisa veruna dalla sua sudditanza verso l'imperio universale e sopramondano della Causa prima.

Dalle cose discorse apparisce in quale senso dir si possa direttamente che il poeta, l' oratore, l' artista sono creatori. Non solo si dee rimuovere da questa voce applicata all' ingegno umano ogni idea di creazion sostanziale; ma gli stessi modi in cui consistono i fenomeni estetici, non si possono dir creati dalla fantasia se non come da un agente secondario che trae d' altrove la sua virtù. E di vero, come mai una facoltà può operare ordinatamente senza intendere un fine e indirizzarvisi? e come l' intelligenza del fine può precedere l'atto primo dello spirito, essendo l'effetto di tale atto? Nè gioverebbe il dire che l'immaginazione si muove per impulso istintivo, cioè per una movenza cieca, non preceduta nè guidata da conoscimento, come i bruti che non usano ragione. Imperocchè, in primo luogo, questa non sarebbe una spiegazione; chè l'istinto è una potenza oscurissima, e non si può dichiarare un fenomeno recondito con un altro ancora più occulto. In secondo luogo, l' istinto non si può ammettere meglio che la immagi-

nativa, se la successione ben regolata dei moti istintivi non si considera come prodotta da una somma ragione; e in tal caso l'istinto ci riconduce alla Cagion prima. Per questo rispetto la fantasia umana è veramente nello stesso caso della potenza istintiva; imperocchè la ragione e la sensibilità non potendo da sè sole ingenerare i fantasmi, uopo è che ci concorra l'immaginazione per produrre ciò che v'ha di proprio e di speciale nel tipo fantastico; la quale vuol essere indirizzata al suo termine da un agente sovrumano sapientissimo e potentissimo, che supplisca al difetto della cognizione nostra. L'estro del poeta, del dicitore eloquente, dell'artista, è dunque una vera inspirazione divina negli ordini di natura, e il poeta ha potuto dire con verità:

Est deus in nobis: agitante calescimus illo (1).

(1) L'idea di Bello è come una rivelazione che Dio si compiace di fare ad alcune anime privilegiate, stampandola nel fondo della loro coscienza. Essa non può derivare in modo alcuno dal mondo esterno, il quale educa soltanto la fantasia e la mette in grado di produrre; non può neanche provvenire dagli studii ed insegnamenti umani, ma invece è insita allo spirito, che in certo modo ignora di possederla e spontaneamente la manifesta ne'lavori di arte. Superiore a tutte le leggi, a tutte le definizioni, a tutte le forme rigorose e determinate, l'idea di Bello si manifesta in un grido della coscienza; ed è così pura, che appena la si avverte; ed è tanto superio-

Quindi è che il primo concetto estetico, il fantasma tipico, nel rappresentarsi alla mente dell'artista,

re alla scienza che questa la riconosce e si umilia d' innanti ad essa. E ciò spiega il perchè gli Artisti ossia gli uomini di genio battono vie nuove ed insolite, e comprendono di maraviglia i mortali, facendo tacere le regole ed i precetti di una stolida pedanteria. Ma l' idea di Bello è Dio stesso che loro si comunica e si rivela, ossia è l'infinito che si appalesa al finito. Adunque l'arte per tal riguardo mai non potrà esaurir dell'intutto questa idea, ed essa mai non potrà venir meno, a malgrado la contrarietà de'tempi, delle civiltà, o che che altro sia. Molti, è vero, vi sono i quali oggidì scrivono e pubblicano che l'arte è morta! Ma chi ha veduti, chi ha fatti i funerali di lei? Erano forse Goëthe e Schiller, Manzoni e Byron, Leopardi e Chateaubriand che ieri ne prendevano il lutto? Stento a credere che coloro i quali recano questa novella ne conoscano tutta la grandezza; poichè insomma, scrive il Quinet, sapete le condizioni che saria mestieri di riunire perchè fosse vera? La prima sarebbe che questo medesimo paese (si parla della Francia) fosse presso alla sua ruina, e che offrisse tutti gli indizii di una decrepitezza prematura. Arroge che tal morte dello stato non ci basterebbe; non è così facil cosa quanto si crede, il divezzare il mondo dalla sua antica passione pel-bello. Converrebbe inoltre che Dio fosse disperso dalla natura e dalla coscienza degli uomini, come un sacerdote si ritira dal tempio, quando il culto è finito.

Tutte le arti poi tendono allo stesso scopo, tutte sono collegate da un vincolo comune, tutte nel fondo tendono alla rappresentazione dell' ideale ossia a riprodurre l'immutabile nel mutabile, ad abbracciare l'eternità nel tempo, a dipingere l' invisibile col visibile. L'ideale non è un'astrazione nata

gli apparisce come una cosa nuova, inaspettata, vegnente non si sa donde, che lo riempie di meraviglia e di stupore. Imperocchè, se bene il fantasma scaturisca dai penetrali dello spirito, onde questi esulta vedendolo, come una madre che si bea contemplando la propria imagine nel portato delle sue viscere; tuttavia egli ignora come la fantasia abbia lavorato quel parto che esce improvvisamente alla luce, e sa d'altra parte che senza gl'influssi di una causa superiore non avrebbe potuto produrlo. La quale ignoranza della coscienza si stende a tutte le nostre operazioni, in quanto uscendo dal giro del sentimento e della nostra causalità secondaria, appartengono all'atto assoluto e creativo.

nelle scuole di filosofia, ma invece è un domma vivente, un raggio della rivelazione universale, un oggetto di fede, una tradizione legataci dagli antenati. Esso per esistere non abbisognava dell'uomo. Innanzi l'apparizione del genere umano sulla terra, già l'universo era una grande opera di arte, che proclamava la gloria del suo creatore: *Coeli enarrant gloriam Dei*. In che dunque differiscono tra loro le diverse arti? Come l'abbiam detto innanti, esse non differiscono nel fine, sibbene ne' mezzi. Adunque la superiorità di un'arte sull'altra non è riposta se non che nella maggiore o minore attitudine della forma che ciascuna adopera a significare il concetto del Bello. Queste cose sono della maggiore evidenza, epperò ci asteniamo dal dilungarci per ispiegarle d'avvantaggio.

TRINCHERA

Egli è d'uopo guardarsi con gran cautela dal confondere le occasioni colle cause e le cause seconde colla Cagion prima, quando si discorre dei fenomeni in universale, e specialmente dei fenomeni psicologici. Allorchè si afferma che il Creatore è il primo principio dei concetti estetici, non si esclude il concorso delle cagioni secondarie e cooperative che riseggono nell'uomo, ma non si rimuovono nè anco le occasioni concomitanti dal lato della natura e dell'arte esteriore. Imperocchè è cosa indubitata che l'aspetto e lo studio delle bellezze naturali si ricercano per educare la fantasia e metterla in grado di produrre; e che similmente l'arte genera l'arte, destando i valorosi ingegni, perfezionandoli e invitandoli a nobile emulazione. Ma questi sussidii estrinseci sono cause occasionali, non efficienti; onde tutte le meraviglie naturali e artificiali del mondo non potranno mai inspirare una bella ode o un gentile dipinto a chi non sia da natura disposto a essere poeta o pittore. La vera cagion seconda del Bello è dunque l'ingegno umano, inetto ad attuarsi senza l'impulso del suo fattore. Platone accennò a questa dottrina colla sua teorica del delirio e del furore poetico, esposta nel Fedro e nell'Ione. In quest'ultimo dialogo egli tocca il fatto psicologico dell'estro che si travasa di un uomo in un altro, dall'artista nel popolo, e lo simboleggia mirabilmente con una catena magnetica composta di quattro anelli, che sono la Musa, il poeta, il rapso-

de e gli uditori. Havvi infatti una simpatia immaginativa (conforme alla morale) che lega insieme gli uomini; havvi un'affinità delle fantasie in virtù della quale le impressioni estetiche che uno riceve, si comunicano agevolmente agli altri mediante il veicolo della parola, come la luce, il calorico, l'elettricità e certe qualità giovevoli o nocive alla vita organica si tragittano col mezzo dell'aria, o colla fregagione, o col semplice contatto dei corpi. E come spiegar altrimenti certi andazzi di poesia e di belle arti che invalgono in alcune epoche particolari, se non mediante l'efficacia che hanno i grandi esempi a risvegliare gl'ingegni addormentati, e a destar in essi la vena dell'immaginare, che altrimenti sarebbe stata sepolta? Certo altre cagioni concorrono a produrre que' secoli beatissimi; ma il volerli unicamente derivare, come altri ha fatto (*Pecchio*), dal favore, dal lucro e simili cagioni ignobili, mi pare una specie di sacrilegio. Un grande ingegno, come Valmichi, Omero, Dante, il Shakspeare, è talvolta bastevole a generare molte famiglie e generazioni di sommi scrittori e a mettere in luce tutta quanta la letteratura di una o più nazioni. Se la scoltura italiana è oggi così in fiore e vanta i nomi di un Bartolini, di un Thorwaldsen, di un Tenerani e di altri valentissimi che rinnovarono i tempi gloriosi dell'antica Grecia, non se ne dee saper grado al grande esempio del Canova? Questa simpatia estetica è altresì la cagione per cui

gli uomini destituiti di forte fantasia e inetti a crear da sè soli, sono abili tuttavia a gustare gli altrui componimenti, riproducendoli seco medesimi colla scorta del modello esteriore. I Greci antichi, si suol dire, e specialmente gli Ateniesi, erano un popolo di poeti e di artisti; il che è vero, non in quanto i sommi, che sono sempre rarissimi, fossero molti, ma in quanto i pochi insigni di quel popolo privilegiato bastavano a educare il sentimento universale, abilitandolo a portare un retto giudizio sulle opere dell'arte e degli scrittori. In tutti i casi però il primo anello che fa vibrare la catena estetica, è la Musa, quasi mano di sonatore industre che imprime i tremiti armonici nelle musiche corde. Or che cos'è la Musa, secondo lo stile essoterico di Platone, se non la Cagion prima, non già considerata nella sua semplicità e purità razionale, ma congiunta con un principio cosmico e celeste, giusta la dottrina degli emanatisti orientali? La Musa esercita per questo rispetto nel mito platonico un ufficio simile a quello dei Ferveri nella mitologia iranica. Il Fervero dell'Avesta non è già l'anima preesistente, secondo il parere del Tychsen, nè una entità sostanziale, come vuole il Faeshe, nè il mero intelligibile o sia l'idea platonica, giusta l'opinione dell'Anquetil, dell'Adelung, del Keukler e di altri (*Comm. soc. scient. Gotting. ad an. 1791 1792. Part. 3, p. 149, 150 — Anquetil, Zendav. Paris 1771, T. 1. Part. 2, p. 83, not. 6. Mém. de*

l'Acad. des Inscript. T. 3.º, p. 619-623.—Faeshe, De ideis Platonis, Lips. 1795, p. 42, 43). Bisogna distinguere nel Fervero il simbolo dalla cosa simboleggiata; la quale non è già, al parer mio, il mero tipo intelligibile, cioè l'idea nel senso platonico, ma il tipo fantastico nel suo atto primo in quanto è il termine immediato dell'atto emanativo, conforme ai principii del panteismo poetico di Oriente. Perciò la nozione del Fervero si connette con quella della causa emanatrice che comincia a estrinsecare il tipo intellettuale, come fantasma, e lo rappresenta all'immaginazione prima di dargli un sembiante materiale e renderlo accessibile ai sensi del corpo. Il Fervero è il Bello stesso, come risedente nella fantasia e dotato di vita e d'individualità fantastica; è l'idea, che uscita dalla mente pura e universale e non ancora entrata nella materia che dee informare, si trova in quello stato perplesso che tramezza fra l'intelletto e il senso, fra l'intelligibile e il sensibile, e partecipa dei due estremi. Egli è spirituale, ma tiene del corporeo, perchè l'immaginazione riproduce le cose materiali e sensibili; è rivestito di persona, perchè esprime l'individualità mentale delle creature fantastiche; è oggetto di culto religioso, perchè è un modo della sostanza emanatrice più puro degli uomini e degli altri esseri terreni; e quindi parla ai mortali nella bella e tenera preghiera dell'Avesta, ritradotta da un illustre orientalista francese (*Journ. asiat., 3 série, T. 10,*

p. 240-246); ma non è eterno, nè immutabile, nè immortale, e partecipa alla sorte caduca delle cose che il rappresentano, perchè è un fantasma e non un'idea. Non ogni oggetto ha il suo Fervero, ma solo gli esseri più eccellenti, come gli uomini, il divino Onover, la perfettissima delle tre leggi Iraniche, cioè quella di Zoroastro, e il delizioso Iriene (Iran), paradiso del mondo; perchè il Bello perfetto non è oggi comune a ogni specie di cose, e il Fervero corrisponde all'ideale dei filosofi moderni. Quindi, benchè perituri e simili di fatto agli oggetti terreni che furono esemplati sovra di essi, i Ferveri si accostano alla perfezione più delle loro copie, riseggono in una regione più eccelsa ed amena, vanno sciolti da ogni grossezza di compage corporea, e si veggono effigiati sulle sculture di Persepoli e delle contrade vicine in maestoso contegno, campati in aria, spesso alati, con forme delicate e graziose, in atto di tranquilla e serena contemplazione. (*Ved.*, oltre gli aut. cit., il *Sacy, Mém. iur. div. antiq. de la Perse, Paris, 1793, p. 267, 268; il Creuzer, Relig. de l'autiq., trad. par Guigniaut, Paris, 1825, T. I, p. 326, 327, 702; l'Heeren, de la polit. et du comm. des peup. de l'antiq., trad. par Suckau, Paris, 1830, T. I, p. 255, 281, 282, 283*; e le tavole figurate dell'Hyde e del Ker Porter).

Quando l'uomo, secondo operatore, crea il mondo fantastico, egli procede imitando il primo moven-

te di cui è l'imagine imperfetta e finita. La sua fantasia uscendo dalla quiete della potenza, erompe nell'espansione del tempo e dello spazio immaginarii, e ammanisce, come dire, il proscenio su cui reciteranno gli attori del dramma. Dovendo restringere quelle due forme fra certi limiti, ella inganna in qualche modo sè stessa, rimovendo ogni confine troppo preciso e lasciandone incerti e vacillanti i contorni, quasi pareti di una vasta sala rischiarata dalla luce tremolante e moribonda di una lucerna. La quale perplessità di forme adombra e richiama allo spirito l'incomprensibilità dell' essenza e il pelago dell' infinito. Messo in assetto il seggio dei fantasmi, l'immaginativa creatrice chiama i tipi ideali *coi loro nomi*, gli fa passare dalla loro mentale semplicità alla sussistenza e realtà fantastica, gli abbiglia a modo di corpi, gl'individualizza, gl'incarna, gli avviva, gli fa apparire, muoversi, gestire, parlare, operare sul teatro loro assegnato. Per tal guisa lo spirito umano discorre a imitazione di Dio pei tre gradi della formola ideale, e dopo aver creato nel secondo momento il sublime e il maraviglioso, produce nel terzo il Bello, accrescendone pure il risalto con alcuni tocchi e quasi pennellate di misterioso e d'oltranaturale, mediante il chiaroscuro che vi sparge, e lo straordinario con cui varia e distingue l'indole e le vicende de'suoi personaggi. Siccome però l' uomo è un semplice agente secondario, il suo lavoro, in quanto muove dalla

Causa prima, s'immedesima cogli effetti immediati dell'atto creativo. Imperò gli elementi estetici che sono psicologicamente subbiettivi e fantastici, hanno ontologicamente un valore obbiettivo e razionale, e si confondono col concreto ideale della formola. Conseguentemente lo stesso principio che crea lo spirito umano, infondendovi i semi del suo esplicamento e mettendo in moto le sue potenze, crea pure il sublime e il Bello obbiettivo, attuando la possibilità eterna del tempo e dello spazio, traendo dal nulla le forze create e incorporando in esse i tipi intelligibili delle cose. E stringendo poi in commercio reciproco questi due ordini paralleli, mediante l'unità estrinseca dell'atto creativo (il quale intrinsecamente è sempre uno, ma potrebbe essere moltiplice di fuori) e quella dello universo, facendo dello spirito creato lo specchio della natura e della natura il ritratto delle idee presenti allo spirito, il mondo naturale congiuntamente allo spazio e alla durata che lo contengono diventa estetico agli occhi della fantasia umana la quale, aiutata dagli organi, crea quasi una seconda natura per mezzo dell'arte. Così tutte le opere di Dio convergono verso un solo punto, che è l'unità dell'universo, e tutte le discipline verso una sola scienza, ch'è la scienza prima. L'estetica e le altre dottrine sue sorelle ci appariscono come semplici traduzioni di quella scienza fondamentale e primitiva, e la formola estetica: *l'Ente per mezzo del sublime*

crea il Bello, come sinonima della formola ideale, secondo che abbiamo già avvertito di sopra.

Quest'unione armonica del reale e dello scibile, dell'universo e della enciclopedia, m'invita a ricercare le attinenze che corrono fra la realtà delle cose e la loro bellezza, fra la natura e l'arte, fra l'estetica e la scienza cosmologica. La distinzione fra il Bello naturale e il Bello artificiale è volgarissima, e io l'ho sinora presupposta, non dichiarata. Ora un ragionamento sul Bello sarebbe troppo imperfetto se non discendesse alla considerazione di quelle due specie e non ne accennasse almeno generalmente le attinenze reciproche. Parlerò adunque con brevità del bello naturale, e passerò quindi all'artificiale con cui porrò fine al mio discorso.

CAPITOLO VII

Del Bello naturale.

Sommario

Della decadenza primordiale della specie umana e del globo terrestre. Suoi effetti in riguardo al Bello. — Del bello primitivo ed originale della natura. — Dell'epoca geogonica, e de'suoi due periodi indicati da Moisè. Il Bello mancava nel primo di questi periodi, che digià avea l'impronta del sublime, e non apparve che nel secondo, il quale comprende i sei giorni della creazione. Descrizione di questo

secondo periodo. — Del progresso estetico e dello svolgimento della bellezza. — L'alterazione del Bello fu l'opera del libero arbitrio dell'uomo, ch'è la prima delle forze telluriche. — Superiorità ed inferiorità relativa del Bello naturale ed artificiale. — Il sublime ai giorni nostri è ancor quello ch'era ai primi tempi della creazione.

Quando si entra a ragionare per minuto della natura e dell'ordine cosmico, il discorso umano si dee ristringere al globo che abitiamo, perchè la notizia che si può avere delle altre parti del creato è troppo generica e scevra di particolari. La terra è un atomo dell'universo e un semplice individuo, rispetto al sistema generale degli astri e al popolo universale dei mondi e dei soli. La vita totale di essa, come quella di ogni ente individuale e di ogni classe, di ogni sistema mondiale, comprende tre periodi, cioè l'origine, il progresso e il termine; il primo dei quali, rispetto a essa terra, abbraccia la geogonia o formazione del globo, il secondo la storia, cioè il corso regolare della vita terrestre sotto le leggi stabilite nell'epoca precedente, il terzo la risoluzione e la palingenesia finale delle esistenze che nei limiti terreni si contengono. I pochi lumi che possiamo avere sul primo e sull'ultimo di questi tre spazii ci vengono somministrati dalle induzioni razionali e sperimentali, dalla storia, e sovrattutto dai dettati superiori della rivelazione, la quale ce ne ha insegnato quel tanto che ci bisogna saperne in ordine al nostro fine. La terra ha

ciò di particolare, che la sua età mediana fu a principio alterata da un accidente calamitoso che al progresso tramescolò il regresso e turbò l' armonia di tutto il globo. Ella e la specie più nobile de'suoi abitatori ci appariscono, nella schiera universale delle intelligenze e dei pianeti, come un individuo infermo e scaduto dalla sua integrità e perfezione primitiva. La fede sola può illuminarci sulle cagioni particolari di un disastro ricordato confusamente dalle tradizioni del paganesimo; ma l'effetto è visibile, palpabile, attestato dalla esperienza di ciascuno in particolare e di tutti in universale. Nè la miseria di un'intera specie di creature è maggior cosa rispetto all'universalità del creato, che la depravazione, i dolori, la morte di un individuo umano riguardo al nostro genere; e se in questo caso i rimedii apparecchiati, le condizioni dell'ordine morale e il tenore totale delle leggi mondane spiegano la permissione del male e l'accordano colla providenza del Creatore; le stesse ragioni valgono nell'altra occorrenza, dove pure al morbo soccorre la medicina, e il permesso di quello è giustificato dalla natura dell'arbitrio umano e dalla costituzione morale del mondo. Posto adunque che l'ordine divino e primitivo sia stato turbato, l'alterazione ha dovuto stendersi per ogni sua parte e infettare le varie generazioni di cose, proporzionatamente al nesso loro colla cagione principale del disordine. Gli elementi dell'armonia cosmica si riducono a tre, cioè

al vero, al bene fisico e morale, ed al Bello, i quali, distinti subbiettivamente, si uniscono nell'oggetto loro, e costituiscono l'ordine del mondo nella sua pienezza. A ciascuno di essi si oppone un difetto correlativo, di diminuzione o di mancamento; cioè al vero il falso, al bene fisico e morale il dolore e il vizio, al Bello il deforme. Queste due serie si accompagnano nel corso attuale della vita terrestre, perchè la zizzania non avendo soffocato affatto il seme generoso, le qualità buone e salutari camminano di costa alle ree e nocive, il progresso al regresso, il peggiorare degl' individui e degli stati al loro incivilimento. Quindi ne nasce quello stato di violenza e di pugna che è la condizione naturale del globo che abitiamo, e risulta dalla propension di ogni parte a farsi centro del tutto, sottraendosi al vero principio dell'unità e armonia universale. Il centro legittimo delle cose è l'Idea che, informando l'intelletto e il cuore degli uomini, indirizzando le loro operazioni, riflettendosi sugli oggetti sensibili e armonizzando tutte le forze del mondo, risplende come vero, come bene e come Bello a tutto il creato *(Introd. allo stud. della filos., T. 1, p. 266 seg.)*. Indebolito l'imperio ideale e abbacinato lo splendore che ne deriva e si diffonde universalmente, le qualità negative che prima si occultavano nel fondo degli esseri come semplici potenze, vennero a galla e produssero attuandosi quel misto e quella vicenda continua di verità e di errori, di pia-

ceri e d' infortunii, di virtù e di colpe, di bellezza e di deformità, di vita e di morte, che è retaggio dell' uomo, e, in proporzione, delle specie inferiori. Il che ripugna all'euritmia perfetta del creato in cui la varietà dee contemperarsi coll' unità, ogni parte accordarsi col tutto e il tutto colle parti. Dante pennelleggiò mirabilmente questo accordo nell' ultima sua cantica, come adombrò nella seconda la perfezione iniziale del mondo, e nella prima la condizione in cui è caduto, dappoichè il paradiso, delizia della terra, è divenuto quasi un inferno ai suoi colpevoli abitatori.

Il Bello naturale perfetto è la piena corrispondenza della realtà sensibile coll'idea che l'informa e la rappresenta. Le creature, quando uscirono dalla mano di Dio, dovettero esprimere adequatamente il loro eterno esemplare, in modo però proporzionato al principio della loro esplicazione; giacchè il rappresentarle nel loro essere compiuto appartiene all'esito del corso mondano e a quella perfezion finale che si differenzia dalla perfezione primitiva. Imperocchè ogni forza creata essendo volta a esplicarsi, e dovendo trascorrere per una seguenza di stati diversi finchè giunga al suo compimento definitivo, ha un tipo particolare per ciascuna varietà specifica del suo processo; come nella pianta v'ha il fiore ed il frutto; e nell'uomo, la formosità virile si differenzia dalla donnesca e la bellezza matura ed adulta da quella del giovane,

dell'adolescente, del fanciullo. La sapienza increata non ci consente di credere che le forze mondiali, compiuto l'atto primo del loro esplicamento, non abbiano avuta quella perfezione che a tai principii si conveniva; imperocchè nè l'intenzione dell' arte divina potea star contenta a un lavoro destituito di perfezione relativa, nè la materia esser sorda e mal rispondere all'onnipotenza dell'artista. L'uomo degenere, qual è al presente, e la sua inferma civiltà non possono addirsi che al dio dei panteisti, non intelligente, non libero, impotente a crear vere sostanze, necessitato a trastullarsi colle apparenze, fatto a similitudine delle creature, destituito di bontà, di santità e di giustizia. Tanto è vero che l' uomo attuale non si può scambiare col primitivo, se si mantengono a Dio i privilegii della sua natura e il Creatore non si confonde colle sue opere!

Dicendo che il Bello naturale perfetto appartiene ai principii del mondo, non voglio già inferirne che fin dal primo istante della creazione ogni cosa sia stata fornita di bellezza. La creazione o piuttosto la formazione e l'ordinamento delle forze create non furono simultanei ma successivi; e Dio avendo fatto il tempo come prima cavò dal nulla le sostanze finite, volle, da libero e sapientissimo artefice, sottoporre alla durata successiva la trasformazione di quei materiali greggi e confusi nell' ordine che veggiamo. L'atto creativo, uno, semplice, immanente in sè stesso, non sortì

di fuori compitamente il suo effetto che dopo un volgere di tempi spaventevole alla nostra immaginazione finita, ma di niun conto all' Eterno cui i secoli ubbidiscono. *Deus patiens, quia aeternus,* dice santo Agostino. Per evitare ogni equivoco, bisogna dunque distinguere due periodi nella prima età cosmica, la quale risponde nel suo complesso a ciò che altrove ho chiamato il primo ciclo creativo (*Introd. allo stud. della filos., L. 1, C. 5, Art. 3*). Il primo periodo, che fu di apparecchio, precedette i giorni mosaici della creazione, secondo la sentenza professata da alcuni interpreti antichi e cattolici, illustrata recentemente coi moderni risultati della scienza dal dottor Buckland (*Geology and mineralogy considered with reference to natural theology, chap. 2*); il secondo, che fu di compimento, abbraccia le sei giornate del mondano opificio raccontate da Mosè. Nel più antico di questi due spazii, alieno dalla costituzione attuale del globo e accennato nei due primi versetti della Genesi per modo generalissimo, ebbero luogo quelle successive creazioni di esseri organizzati che furono scoperti, rifatti e quasi ravvivati dall'ingegno di Giorgio Cuvier; il quale fu insieme il Newton, il Linneo e il Colombo di un antico mondo oggi spento e sepolto nelle viscere del nostro. Questo spazio si suddivide ancora in varie età distinte, mediante la diversità degli strati e la natura delle organizzazioni vegetative e animali che vi corrispondono; ma tutto il periodo si

può considerare come un'epoca di travaglio, di rudimento, di lavoro preparatorio, nella quale la natura sotto le mani del sovrano artefice si disponeva e erudiva a produrre gli ordini presenti e a plasmar nell'uomo il capolavoro delle sue fatture. E siccome la terra non è un orbe isolato, ma fa parte del sistema solare, e il nostro sole coi pianeti e colle comete che lo incoronano appartiene a un sistema di nebulose, secondo la conghiettura ingegnosa e magnifica dei moderni astronomi, perciò lo stesso periodo di apparecchio che qui ebbe luogo, si dee stendere proporzionatamente al complesso universale degli astri. Ora, per quanto si può inferire dalle reliquie dei fossili, non pare che la bellezza albergasse negli abbozzi strani e smisurati di quella prima età; durante la quale la terra era come un'officina, in cui si digrossava la materia e si formavano i germi e le bozze del Bello avvenire, ma il Bello ancora non appariva. E vedete che la luce, condizione precipua del Bello visibile, la quale, colorando lo spazio, lo rende apprensibile alla immaginativa e lo abilita a ricevere le imagini delle cose, ci vien descritta come appartenente al principio del seguente periodo; quasi che Iddio, volendo infine compier l'opera sua creando la bellezza, incominciasse da quel fluido sottilissimo senza il quale la venustà degli oggetti non sarebbe cospicua. Il che non si vuol già intendere assolutamente, quasi che ai tempi premondiali la luce affatto mancasse; giacchè le

occhiaie dei rettili e gli occhi di alcuni animali impietrati che appartengono a quella età (come, per esempio, i trilobiti), dimostrano il contrario. Ma, sia che la luce consista in un fluido particolare, sia che provenga da un semplice moto impresso a quel fluido universale che si chiama etere, forse mediante la vertigine del sole sopra il proprio asse, egli si può credere che non cominciasse a illustrare il nostro globo, secondo l'ordinata vicenda del giorno e della notte e in modo copioso e proporzionato al risalto della bellezza, che al principio della presente età cosmica. E certo nell' intervallo che divise i due periodi della età precedente e distrusse le opere del primo, quando la faccia informe e vuota della terra era coperta dalle acque, la luce non risplendeva sopra di essa; onde il tempo che immediatamente precorse ai principii dell'ordine attuale ci è descritto da Mosè e dai poeti gentili che raccolsero le prime tradizioni, come oscuro e tenebroso.

Ma se il Bello mancò al mondo nel primo spazio dell'epoca geogonica, non si può già dire lo stesso del sublime, come quello che, nascendo dal concetto matematico e dinamico, è inseparabile da ogni atto creativo. Il sublime dovette perciò risplendere fin dal primo istante della creazione ed essere per qualche verso tanto maggiore quanto le strane e grosse forme dei vegetabili e degli animali d'allora, atteso la smisurata loro grandezza e la stessa deformità, erano più atte

a destarlo. Perciò anche il caos ch' è il brutto per eccellenza ci apparisce come sublime; e ancor più sublime è il passaggio dal caos al *cosmos* nello scorcio del primo spazio geogonico e in sull' entrar del secondo. Il sublime adunque appartiene in modo speciale al principio e al fine delle età cosmiche, cioè all' epoca di formazione e a quella di risoluzione; e anche quando ci si offre nell' età intermedia e presente, esso ne riporta lo spirito alla considerazione di quelle; laddove il Bello è proprio di quei tempi in cui la natura è pervenuta a uno stato regolare, stabile, definitivo. Il che consuona colla sua tempra; giacchè il Bello è creato dal sublime dinamico e nel matematico si contiene. Egli è quindi necessario e conforme all' essenza delle cose che il Bello seguiti al sublime, e che la sublimità coetanea della bellezza sia una continuazione, e come dire, una coda o uno sprazzo di quel sublime greggio e primitivo. Brevemente, il sublime odierno è quasi il riverbero, lo strascico, la reminiscenza della creazione e del primo ciclo creativo; il Bello ne è l'effetto, il compimento, il termine, e costituisce lo stato fermo e ordinato del secondo ciclo.

La bellezza fece la sua comparita nel sensibile universo durante il secondo periodo dell'età primordiale, descritto partitamente da Mosè nelle sei giornate della creazione. Il che è accennato dal sacro storico, quando a ciascun passo di quel progresso divino ripete che

il Creatore trovò *molto buone* le opere delle sue mani; dove la voce *buono,* oltre la conformità collo scopo, significa anche la bellezza; la quale si confonde spesso colla bontà nel pensiero e nel linguaggio degli uomini; onde non di rado sono sinonime le voci che le esprimono, specialmente negl' idiomi più antichi e fedeli al genio primitivo delle nazioni, che ravvisavano in quelle due doti le due facce di un oggetto unico. Ne'sei giorni mosaici i germi terrestri sono esplicati e ridotti alla perfezione iniziale della loro forma, e alla espressione adequata dei tipi intelligibili che vi corrispondono. Ogni aurora di que'giocondi e magnifici intervalli è segnata dall'apparizione di nuove maraviglie e bellezze. L'uomo quasi re della natura chiude il corso del mondano artificio, ed è investito del dominio del globo cui dee signoreggiare e trasformare colle sue mani. Il suo soggiorno è un giardino di delizie, un Eden, un paradiso; perchè ogni cosa terrestre è bella e perfetta nel suo genere, e il male, il brutto, il falso, il deforme vi sono ignoti così di fatto come di nome. E raccontandoci lo storico, che Adamo denominò gli animali e diede il compimento al sermone divinamente instituito, traendo i derivativi dalle radici, si può conghietturare ch' egli esprimesse pure con una voce l'unità e la bellezza dell'universo; il quale venne poscia insignito dei nomi lieti e armoniosi di *cosmo* e di *mondo*, in cui dura per un certo modo la primiera ammirazione degli uomini.

Nel compimento adunque della geogonia incominciò il regno della bellezza destinato a crescere perpetualmente, se la malizia non lo avesse interrotto; al quale corrispose quella età aurea e paradisiaca raccontata da Mosè, e ricordata in modo confuso dai miti orientali e occidentali del paganesimo. Perciò i due periodi della prima età cosmica, l'uno dei quali fu fisico e preparatorio, l'altro intellettivo, morale, estetico e complementare, corrispondono ai due termini estrinseci e distinti dell'atto creativo, cioè alla formazione e disposizione della materia tellurica, e al componimento della sua forma. In quello furono create le forze materiali del globo, e contemperate mediante la successione di parecchi stati diversi e progressivi: in questo la forma fu unita alla materia, le idee eterne alle forze create, per opera del Verbo, simboleggiato (non però senza alterazione) presso i gentili dal Brama dei Vedi, dal Buddi di Capila, dal Demiurgo degli Egizi, dall'Onover di Zoroastre, dal Logos di Platone e degli Alessandrini; e il Verbo cominciò a mostrarsi e a dimorare nel mondo, secondo la sentenza sublime dell'Evangelista. Il periodo estetico è, rispetto al precedente, quasi una creazione seconda e più compiuta, che innalzò per così dire le fatture della creazione prima a una potenza superiore, facendo nelle cose sensate risplendere e signoreggiare le intelligibili. Infatti nella materia informe, come nel caos, o nei corpi inorganici, come

nei minerali, o negli esseri rozzamente organizzati, come nei fossili, la forma manca o sottostà alla materia: laddove nel periodo estetico succede il contrario e, prevalendo il principio formale, la materia è quasi spiritualizzata e sollevata a un grado più eccelso nella gerarchia degli enti. L'arte insomma, sia divina od umana, è il compimento della creazione, e distingue il secondo ciclo creativo dal primo. Onde il periodo estetico finì coll'uomo, come principiò colla luce; poichè questa è la condizione della bellezza visiva, e quegli fra gli inquilini della terra è il solo essere dotato di ragione e acconcio a contemplare il Bello, il cui eterno esemplare si riflette nel suo spirito. Nuovo argomento per credere che la bellezza non informasse le cose mondiali nel primo periodo della loro generazione quando la terra non essendo tuttavia popolata di creature intellettive, l'apparizione del Bello, priva di spettatori, sarebbe stata inutile.

Se l'ordine primigenio non fosse stato guasto nel principio della nostra età cosmica, il Bello sarebbe ito ampliandosi e perfezionandosi conforme all'esplicazione spontanea delle sostanze create, e le varie specie, conservando il loro tipo essenziale e primario, avrebbero dato luogo a una successione di tipi secondarii correlativi ai varii gradi per cui passa ogni forza prima di giungere a quella maturità in cui il moto dinamico si ferma, come nel suo compimento. Il corso del Bello verso quello stato assoluto di cui è capace,

e il transito graduato dalla bellezza primitiva alla bellezza finale, costituiscono il progresso estetico; il quale corrisponde a un avanzamento analogo negli ordini del bene e del vero, della virtù e della scienza. La meta di questo aringo, rispetto al Bello, è la maggior perfezione possibile del tipo cosmico, così nel tutto, come nelle parti, in quanto è apprensibile dalla immaginativa. Al che forse alludono molte frasi misteriose e profetiche delle Scritture, e segnatamente quel luogo dell'Apocalisse (XXI, 1), dove alcuni chiosatori cattolici han trovato, oltre al simbolo della felicità spirituale, una palingenesia estetica del corporeo universo. E la stessa beatitudine dei comprensori, a cui gli Evangeli danno i nomi giocondi di *gloria* e di *vita*, non può segregarsi dalla fruizione della bellezza; conciossiachè la restituzione organica, abilitando i risorti a contemplare l'intelligibile nel sensibile e affinando tutte le loro potenze, dovrà rendere vieppiù puro e squisito l'estetico godimento. La contemplazione del Bello perfetto sarà la beatitudine della fantasia di cui Cristo diede un saggio ineffabile ai suoi discepoli, quando apparve loro visibilmente transumanato e di celeste bellezza sfavillante.

Ma quando il nostro globo uscì dal suo stato natio, e i semi divini del vero e del bene furono avvelenati dai principii contrarii, anche il Bello mondano si risentì di tanta calamità e scapitò a proporzione. Il brutto, che è il male estetico, nato dal morale, entrò

seco nel mondo, ne comprese le varie parti, spense talvolta la venustà delle forme, o almeno le sminuì e oscurò. Il che non dee far meraviglia; perchè fra le varie specie organiche della terra l'uomo avendo il principato, l'arbitrio che predomina fra le sue facoltà, dee come potenza regia imperiare su tutta la natura. La ragion sola le va innanzi in quanto, obbiettivamente considerata, non è una proprietà umana, ma un lume divino che ci è comunicato. L'arbitrio è il rampollo più sublime di quella attività sostanziale dell'animo in cui si appuntano ed incentrano le nostre potenze, come quello che assimiglia la creatura al suo fattore e le partecipa un raggio della santità divina. Esso è pertanto la prima delle forze telluri, che ha in parte nella sua balìa i destini stessi del mondo; onde ci si offre quasi il monarca delle forze terrestri che, procedendo nella via del tempo verso la meta suprema delle esistenze, trae seco nel viaggio la comitiva delle altre facoltà e forze mondiali, organiche e inorganiche, e guidandole verso l'Ente od il nulla dispone della sorte loro. D'altra parte l'arbitrio è un semplice ramo di quell'attività radicale dell'animo che contiene potenzialmente i tipi fantastici e gli attua mediante l'immaginazione; la quale, se bene operi per ispontanea necessità nel suo primo atto, non potrebbe tuttavia entrare in esercizio senza il concorso della facoltà elettiva, e tampoco estrinsecare i suoi concetti per mezzo della parola e dell'arte. Imperoc-

chè la fantasia ha d'uopo della riflessione per produrre le sue ricchezze, e dalla riflessione libera dipende quella educazione estetica, quello studio assiduo e profondo della natura, che si ricerca per fare germinar nello spirito i belli e nobili pensieri. Or se il Bello artificiale dipende in gran parte dall'elezione umana, a niuno paia strano l'udire che anche il Bello naturale sia soggiaciuto alle influenze di quella, in virtù dell'armonia stabilita fra le varie forze terrene e la potenza principe. Il traviamento dell'arbitrio fu dunque la prima causa dell'alterazione del Bello nella natura.

Il brutto naturale è perfetto ogni qualvolta la forma obbiettiva è talmente guasta e deturpata che non risponde più al tipo intellettuale, e quindi è inetta a suscitare il tipo fantastico nell'animo del contemplante. Ma questo difetto può anche nascere da una ripugnanza subbiettiva dell'istinto verso l'oggetto; ripugnanza che impedisce la fantasia di cogliere il modello ideale nella cosa sensibile e dilettarsene, come accade a riguardo di certi insetti o altri animali riputati bruttissimi, perchè muovono a schifo o a ribrezzo il senso di chi li vede. Sovente la bruttezza non è intera, nè totale, e consiste in una semplice oscurazione del Bello, o in qualche mancamento, che è quanto dire in una corrispondenza difettosa dell'oggetto esterno col suo esemplare. Il Bello compito non si trova forse al presente in nessuna opera di natura, la quale

per questo verso è a gran pezza vinta dall'arte. Imperocchè sebbene anche l'arte non possa mai toccare appieno la cima della perfezione, nè in alcun caso la materia ingrata risponde appunto all'intenzione dell'artista; tuttavia maneggiata da ingegno valoroso si scosta meno dall'eccellenza ideale che non fa la natura (1). Egli è vero che ciò non ha luogo fuori di un piccol giro, in cui l'opera umana, per la debilità dei mezzi, è costretta a ristringersi; onde in una sfera più larga la natura supera tuttavia la industria dell' uo-

(1) La materia è il finito, l'ideale è l'infinito. Qual proporzione, qual simmetria, qual rispondenza armonica potrà rinvenirsi tra il finito e l'infinito? Certamente niuna. Ed è perciò che gli artisti i quali potentemente sono preoccupati dall'idea, trovano restia, o per dir meglio disacconcia la forma a poter quella compiutamente significare; e quando taluno di essi si accostò al lavoro *cecidere manus*, e preso da una specie di sconforto, fu come invaso da una tal quale profonda e dolce malinconia, che rivestì poi tutta la sua opera e fe'versar molte lagrime di pietà e di commozione a coloro che ne poterono gustare le divine bellezze. La qual teoria riluce soprattutto, ove vorrà farsene applicazione, nella pittura, che giovandosi di linee, di colori e di gradazioni di luce e di ombre, è assai ristretta e determinata per quello che riguarda la forma, epperò riesce poco o nulla adatta a darci nelle sue produzioni l'idea di quel bello infinito, che meglio si appalesa nella poesia, e più ancora nella musica, arte unica a cui col crescer della civiltà sarà riserbato il pieno trionfo su tutte le altre arti sorelle.

Trinchera.

mo. Questa sovrasta nelle bellezze minute, isolate, individuali, com'è il tipo umano: quella nei gruppi, nei componimenti, nelle scene vaste e complicate. Raffaello ritrasse sulla tela dei visi sovrumani ne'quali paiono incarnate quelle idee celesti che non usano discendere fra i mortali. D'ineffabile beltà e delicatezza variamente risplendono la Beatrice di Dante, la Laura del Petrarca, la Griselda del Boccaccio, la Desdamona, l'Ofelia, la Miranda, la Imogene, la Cordelia, la Giulietta del Shakspeare, l'Eva del Milton, l'Ines del Camoens, la fanciulletta che muor di amore e di dolore e la Chiara del Goethe, la Rebecca di Gualtiero Scott, l'Ermengarda e la Lucia del Manzoni, la Silvia e la Nerina del Leopardi; creature angeliche che di rado o non mai si trovano in terra, benchè naturalissime, perchè esprimono ciò che non è, ma potrebbe e dovrebbe essere. Ma nè il Sanzi, nè il Correggio, nè l'Albani, nè il Rosa, nè l'Ariosto, nè il principe dei romanzieri inglesi, nè qualunque poeta o pittore potrà mai descrivere o rappresentare una scena campestre, una veduta d'alpi, di mare, di campagna, che pareggino quelle di natura. La quale, benchè scaduta, trionfa ampiamente nelle grandi scene e pitture, e non lascia all'uomo la palma che nel minio, nei lucidamenti, negli spolveri e nei lavori di minutaglia.

Havvi però un genere d'impressioni estetiche, in cui non solo la natura supera di grande intervallo l'o-

pera umana, ma conserva gli antichi suoi privilegii per le stesse ragioni che glieli conferirono fin da quando la bellezza affatto mancava alle cose mondane. Questo genere è il sublime, imitato anche dall' arte, specialmente nell' architettura; ma quanto le opere dell'uomo sono inferiori a quelle di Dio! Che ragguaglio può farsi fra una piramide anche grandissima, come quelle di Cheope, di Chefreno, di Colula, e uno di quei gioghi nevosi detti *monti bianchi, nevadi, pechan, dhawalagiri* (1), che signoreggiano le più alte cime delle Alpi, delle Cordigliere, del Tianchan e dell'Imalaia? Ovvero, fra gli obelischi di Tebe, le torri dei Birmani, i minareti dei Turchi da un canto, e i picchi dell' Ararat o di Teneriffa dall' altro? La bellezza delle cose dovette alterarsi, venendo meno la perfetta corrispondenza degli oggetti verso i loro esemplari pel difetto di equilibrio introdotto nell'armonia delle forze terrestri. Ma il sublime dinamico che nasce dai tremuoti, dalle bufere, dagli uracani, dai sotterranei ribollimenti e dalle eruzioni vulcaniche; il sublime matematico dello spazio che emerge dalle distese verticali, come quello delle voragini e dei monti, o dalle distese orizzontali, come si vede nel mare, o da entrambe, come quando un'ampia tratta

(1) Voci sinonime o quasi sinonime di *monte bianco* in spagnuolo, chinese, sanscrito, di significato generico, ma circoscritte nell'uso e applicate a certe altezze particolari.

di campagna si contempla da una vetta; e in fine il sublime matematico del tempo, ovvero il sublime matematico misto che nasce dal tempo e dallo spazio insieme congiunti (1); tutti questi generi di sublime durano tuttavia nell'essere loro, perchè le grandi linee e forze di natura non furono sostanzialmente mutate dal loro stato primitivo. Il diluvio e altre violente commozioni alterarono i principii organici e quindi le forme della bellezza; onde provenne eziandio l'accorciamento della vita umana e la formazione di certe stirpi degeneri. Variarono per qualche parte lo stato tellurico, profondarono alcune isole, altre ne suscitarono, ruppero parecchi istmi, scavarono nuovi seni, rilevarono o abbassarono il suolo, mutarono i colti in deserti e molte campagne amene in lande salvatiche; ma il sublime non ne scapitò, perchè anche il mare e il deserto sono sublimi. Certo le giogaie più colossali dei due continenti non rendono ora un aspetto molto diverso da quello che ebbero a principio quan-

(1) Esempio bellissimo del sublime aritmetico, cioè dedotto dall'idea del tempo, ne diede il Bridaine in uno squarcio di predica riportato dal Maury nella sua opera sull'eloquenza sacra. Al sublime matematico si può riferire il detto di Napoleone innanzi alla battaglia delle Piramidi, benchè tenga alquanto dell'ampolloso e si scosti da quella squisita semplicità che si ravvisa nel celebre motto di Cesare, vinto Farnace. Il qual motto appartiene in parte al sublime dinamico, in parte al matematico.

do il fuoco che arde le viscere della terra scagliava quelle moli immense verso il cielo, e verificava anticipatamente il mito sublime dei Giganti e dei Titani, secondo la prediletta ipotesi dei moderni naturalisti.

CAPITOLO VIII

SOMMARIO

Del Bello artificiale in genere.

Il Bello artificiale non è l'imitazione della natura. — Errore di Hegel che subordina in un modo assoluto il Bello della natura a quello dell'arte. Esso ha la sua sorgente nel panteismo dell'autore alemanno. — Il Bello artificiale è un supplemento del Bello naturale, di cui suppone la decadenza. È questo un mezzo con cui lo spirito si sforza di sottrarsi alla realtà e di sorpassare i limiti della natura. Il Bello artificiale è una ricordanza ed una profezia, e si riferisce all'epoca primitiva ed all'epoca finale del mondo. — Obbiezione: In qual modo l'uomo decaduto può sorpassare con l'arte il bello della natura? — Risposta. L'uomo decaduto può pervenirvi, qualora la sua immaginazione e le altre sue facoltà sono ristaurate. — Il principio di questa ristaurazione è appunto la luce rivelata. — La rivelazione consiste sostanzialmente nella restituzione della formola ideale. — Fuori di questa formola non vi ha che il panteismo, che nuoce al Bello ed al sublime. —

La perfezione estetica non è possibile in tutte le sue parti che per la conoscenza del principio di creazione. — Presso le nazioni pagane il Bello intanto è possibile in quanto conservano le tracce della rivelazione primitiva: ma esso è sempre imperfetto.

Il Bello artificiale appartiene all'epoca presente, come il Bello naturale perfetto all'età aurea e ai principii del mondo. Imperocchè lo stato attuale della terra discordando dal tipo cosmico, e ciò che è da quello che vorrebbe essere, l'uomo crea il Bello dell'arte per supplire in qualche modo al difetto di natura. Credesi comunemente che il Bello artificiale sia un' imitazione del naturale; la qual sentenza presa a rigore presuppone, contro ogni verità, che la natura perseveri nella sua integrità e formosità primitiva. Ma anche in questo caso sarebbe falsa; imperocchè, come si è già avvertito, il Bello, come oggetto immediato dell'intuito, non è mai nel mondo esteriore, ma nella nostra immaginativa. Noi non veggiamo il tipo intellettuale e fantastico negli oggetti, ma in noi medesimi; tanto che, anche quando l' oggetto è bello, non possiamo apprenderlo, come tale, se non rimirandolo attraverso il prisma immaginativo della bellezza. Succede intorno al Bello quel medesimo che intorno al vero. L'apprensione del quale, dice Platone, è un ricordarsi; conciossiachè il maestro è causa occasionale della verità, non efficiente; la quale non è la parola del precettore, nè lo spirito del discepolo,

ma l'idea onnipresente all'intuito di ciascuno, e ripensabile coll' aiuto della parola. La parola insegnatrice è semplicemente un' occasione, o vogliam dire una cagione instrumentale del vero che si apprende. Lo stesso interviene al Bello, il cui rivelatore è essa Idea che col destro degli oggetti esteriori ce lo fa internamente apparire allo spirito. Egli è vero che la finezza del concetto estetico essendo proporzionata alla perfezione delle cause eccitatrici, il poeta, lo scrittore, l' artista debbono studiare con grande affetto e assiduamente nella natura per conseguire la desiderata eccellenza. Secondo il quale intendimento, la proposizione che l' arte sia una imitazion di natura è verissima. L' arte imita la natura, anzi l' emula e talvolta la sopravanza, imitando il suo tipo, che si mostra allo spirito tanto più vivamente e compitamente, quanto più gli occhi si avvezzano a considerarne la copia. Ma fuori di questi termini, non si può dire imitatrice, senza assurdo; giacchè se la sola sua guida fosse la natura, come mai potrebbe vincerla e, sollevandosi sulla realtà, cogliere e rappresentar l'ideale che in natura non si rinviene? Certo Zeusi non trovò di fuori il componimento della sua Elena: pigliò dalle fanciulle crotoniati le fattezze sparse, non la regola della loro unione. Insomma il Bello perfetto è l'ideale che, non albergando più fra le cose terrene, dee scaturir dalla mente del poeta e dell'artista.

Negando che l'arte sia un'imitazion di natura, non intendo di approvare la sentenza dell' Hegel, che il Bello naturale sottostia assolutamente a quello dell'arte (1). L'Hegel non ha già il torto di antiporre in

(1) Non sarà fuori proposito il riferire la dottrina dell'Hegel che stabilisce essere il Bello della natura inferiore a quello dell' arte. Gli studiosi, se ne avranno voglia, potranno scorgere in essa in che il filosofo tedesco differisce dal nostro autore, e come questa differenza istessa sia profonda e sostanziale, e non già leggiera ed apparente, secondo che taluni poco istruiti del sistema di entrambi, han preteso di sostenere. Basta solo il sapere, che per Gioberti il Bello nell' arte è un modo della sostanza, per Hegel al contrario il Bello nell'arte è la sostanza istessa che si è determinata. Noi nella nostra povertà di mente e di spirito non ci sentiamo il coraggio di dar giudizio intorno a queste due dottrine, e dire da qual parte stia il vero; ma se a quattr' occhi potessimo affidare un nostro segreto, non esiteremmo un punto solo ad affirmare che la teoria hegeliana forse è alquanto più logica e conseguente della giobertiana. Imperocchè alla fin fine se il Bello è un modo e nulla più che un modo, non può non avere tutti i caratteri della contingenza, epperò sarà anch' esso mutabile, variabile, e non immutabile ed invariabile, come ci si vuol far credere. Ma concesso pure che questo modo sia immutabile, assoluto ed eterno, allora si avrà un modo assoluto eterno ed immutabile, ed una sostanza assoluta eterna ed immutabile; e l' uno distinto dall' altra. Lo che veramente è un grave assurdo; nè credo che alcuno in buona fede vorrà prestare il suo assenso a siffatta maniera di ragionamento. Ma di ciò discorreremo e di proposito altrove: ora intanto fermiamoci alquanto su quello che forma oggetto speciale di questa nota,

molti casi le bellezze artificiose alle altre ; ma oltrechè la sua opinione è falsa, se si intende universal-

ch'è appunto lo spiegare, secondo Hegel, i caratteri d'imperfezione del Bello nella natura. Questa spiega è contenuta nella teoria dell'idea, la quale in Hegel non è, come in Platone che pel primo proclamò l'idea, l'essenza, il vero, il bello, il bene, l'universale, una esistenza puramente astratta, immobile, incapace di attuarsi; ma l'idea vera che si svolge, e che così giunge alla subbiettività reale ed alla individualità. Per modo che il genere non è reale che quando addiviene l'individuo concreto e libero. La vita in sè non esiste che quando essa riveste la forma dell'essere vivente individuale. Lo stesso è a dire del bene, del bello e del vero. Laonde il vero non esiste realmente che in una intelligenza che si comprende, in uno spirito che ha coscienza di sè stesso. Ora è per lo appunto, (continua l'Hegel, Corso di Estetica analizzato e tradotto in parte da Ch. Bénard) questa proprietà *di essere per sè* ciò che costituisce la vera subbiettività. Ma si distinguono due sorte d'individualità, l'individualità nella natura, e l'individualità nel mondo dello spirito. L'idea infatti si effettua sotto queste due forme, la natura e lo spirito. Sotto questo rapporto potrebbe dirsi che tra l'ideale ed il bello nel mondo reale della natura e dello spirito, non vi ha che una differenza di forma, ma la differenza della forma introduce ella stessa una differenza nel fondo; perciocchè è appunto nella forma che l'è adequata, che il fondo può svolgere la totalità degli elementi ch'esso racchiude nel suo seno. In questa differenza di forma che presenta l'individualità, si trova pure la differenza che separa il bello nella natura dal bello nell'arte o dall'ideale. Ora l'individualità può considerarsi nel mondo reale della

mente, essa non mi pare fondata su buone ragioni, eziandio per quella parte che s'accorda col vero. In

natura e dello spirito sotto tre aspetti diversi, che noi indichiamo qui appresso. 1° L'animale deve la sua proprietà di *essere per sè stesso* e per la sua individualità al movimento incessante per lo quale egli si assimila la materia e convertisce in tal modo l'esterno con l'interno, ed acquista con ciò una esistenza propria. Il suo organismo, ha per unico scopo la conservazione dell'essere vivente che mantiene lo svolgimento della vita interna presente ed immanente in tutte le membra. Ed è appunto in tal modo che l'animale ha il sentimento della sua individualità. La pianta non può avere un tal sentimento, dal perchè essa incessantemente spinge al di fuori un nuovo individuo senza poter ritornare sopra sè stessa e concentrarsi in un punto negativo, ove ella poggia la sua individualità. Nulladimeno ciò che noi vediamo dell'organismo animale, come vivente, non è questo punto centrale della vita, ma solo la multiplicità degli organi. La sede speciale delle operazioni della vita organica ci resta nascosta; noi non vediamo che i contorni della forma esterna, e questa è dello intutto ricoperta di gusci, di piume, di peli, di pelle. Questo inviluppo senza dubbio appartiene all'animalità, ma solo come produzione animale sotto la forma vegetativa, e quivi si manifesta una delle imperfezioni capitali della bellezza nella vita degli animali. Quello che ci è visibile nell'organismo degli animali, non è già l'anima, la vita interna e la sua manifestazione esterna, ma le formazioni di un regno inferiore. Nell'animale, per questo soltanto che l'interno resta interno, l'esterno apparisce come puramente esterno e non come penetrato, vivificato dall'anima in tutte le sue parti.

prima è falsa, se si piglia in senso assoluto, come quella che non si assesta alla natura di ogni tempo,

Il corpo umano, sotto questo riguardo, occupa un posto molto più elevato, perocchè è manifesto che l'uomo è un essere uno, animato, sensibile. La pelle non è ricoverta da vegetazioni inanimate. Il sangue apparisce su tutta la superficie; ciò che può appellarsi il gonfiamento generale della vita, *turgor vitae* annunzia su tutti i punti un cuore che batte nello interno ed un'anima che respira. Al modo istesso la pelle si mostra per tutto sensibile e lascia vedere la morbidezza, il colore proprio della carne e de' nervi che dà la tinta e che forma la disperazione degli artisti. Non pertanto questa superficie offre all'occhio delle imperfezioni ne' suoi particolari, dei frastagli, delle grinze, de' pori, de' peli, delle piccole vene. D'altra parte la pelle e la trasparenza di essa che rende visibile la vita interna, non è che un inviluppo destinato a preservar gli organi dal contatto con l'esterno. L'immenso vantaggio che conserva il corpo umano consiste nella espressione della sensibilità che si manifesta, se non sempre per mezzo della stessa sensazione, almeno come capacità di sentire. Ma quivi ancora si presenta lo stesso difetto, ed è appunto che il sentimento come interno e concentrato in sè stesso non apparisce egualmente in tutte le membra. Una parte degli organi esclusivamente è consecrata alle funzioni animali, e mostra questa destinazione nella sua forma, mentre che altri ammettono in un grado più elevato l'espressione della vita dell'anima, del sentimento e delle passioni. Sotto questo rapporto l'anima con la sua vita interna, non apparisce attraverso tutta la forma esteriore del corpo. Lo stesso inconveniente si fa sentire nel mondo dello spirito. Ogni parte considerata come organo speciale in questo gran

ma solo alla sua presente declinazione. Il filosofo tedesco, come panteista ch'egli era, non potea ammet-

corpo, la famiglia, lo stato, ha la sua vita propria e non rivela in sè stessa in un modo visibile la vita generale che anima il tutto. Da ultimo accade lo stesso dell'individuo come essere spirituale. Il suo carattere non apparisce simultaneamente nella sua totalità, ma spezialmente in una serie di atti successivi e determinati.

2° Un altro punto di assai grave importanza è quello che viene appresso. Con gl'individui di cui la natura ci presenta lo spettacolo, noi vediamo l'idea passare alla esistenza reale, ma perciostesso ella si trova inceppata nei legami del mondo esterno; essa è tratta nel condizionale per la dipendenza delle circostanze, nel relativo per la necessità del rapporto tra i fini ed i mezzi, in una parola nel finito ch'è il carattere di ogni manifestazione fenomenale. Il mondo reale in tal modo si presenta come un sistema di rapporti necessarii tra individui o forze che hanno l'aria di esistere da per sè stesse. Laonde l'animale come l'individuo è attaccato ad un elemento particolare, l'aria, l'acqua, la terra, che determina il suo genere di vita, il suo nutrimento, tutta la sua maniera di essere. Sonovi, è vero, delle specie di transazione, de'mammiferi che vivono nell'acqua; ma questi sono semplici miscugli e non già nature elevate che abbraccino e conciliino i contrarii. Oltracciò l'animale è in una dipendenza perpetua dalla natura e dalle circostanze esterne. Sotto l'impero di tutte queste cause egli è esposto, allorquando esse per lui si fanno dure, o difficili, a perder la pienezza delle sue forme ed il fiore della sua beltà.

Il corpo umano, quantunque in un grado minore, è sommesso ad una simigliante dipendenza di agenti esterni. Ma è

tere alcun naturale decadimento; giacchè il mondo, al parer suo, immedesimandosi sostanzialmente col-

soprattutto in mezzo agl'interessi che appartengono al mondo dello spirito che questa dipendenza si manifesta. Quivi si offre in tutta la sua estensione la prosa della vita umana. Senza tener proposito della contraddizione che spicca tra i fini della vita materiale e quelli più elevati dello spirito; l'individuo per conservarsi, deve prestarsi in mille modi come mezzo ai fini altrui, e reciprocamente ridurre gli altri alla condizione di semplici strumenti pei suoi proprii interessi. L'individuo, in questo mondo prosaico di casi giornalieri non si svolge come un essere compiuto, intelligibile per sè stesso e che non riceve da altri la sua ragion di agire. Nelle situazioni importanti in cui gli uomini si riuniscono e formano delle grandi assemblee, si appalesa la diversità e l'opposizione delle tendenze e degl'interessi. Paragonati allo scopo generale gli sforzi individuali che vi tendono, non danno per risultato che un' opera frazionale. Sotto tutti questi rapporti l'individuo non può conservare, in questa sfera, l'apparenza di una forza libera che senza impedimento si svolge nella pienezza della sua vita, ciò che costituisce la bellezza.

3° Ogn' individuo appartenente al mondo reale della natura e dello spirito, manca della libertà assoluta, perocchè esso è limitato nella sua esistenza. Ciascun essere individuale della natura vivente nel regno animale appartiene ad una specie determinata, fissa, dai cui limiti egli non può uscire. Perciostesso il suo tipo è dato, la sua forma è stabilita. Chiuso in questo cerchio insuperabile, egli è pure sommesso a tutte le circostanze particolari che involgono la sua individualità propria.

l'assoluto, lo scadere di esso ridonderebbe in pregiudizio di Dio; cosa troppo assurda. Dal che s'inferisce

Senza dubbio lo spirito trova l'idea compiuta della vita effettuata nell'organismo che l'è proprio, e paragonati all'uomo gli animali, massime delle specie inferiori, possono sembrare esistenze povere e miserabili. Ma il corpo umano istesso presenta, sotto il rapporto della bellezza, una progressione di forme corrispondente alla diversità delle razze. Dopo queste differenze vengono le qualità ereditarie della famiglia, le particolarità che riguardano la professione, le varietà di temperamento, le originalità e singolarità di carattere. Da ultimo le passioni abituali, gl'interessi cui l'uomo si attacca e si consacra, le rivoluzioni che si operano nella sua morale e nella sua condotta, tutto ciò si traduce nella forma esterna e si scolpisce a tratti profondi ed incancellabili sulla fisonomia, e talora a segno da isfigurare e cancellare il tipo generale. Sotto questo riguardo nulla al mondo avvi di più bello dei fanciulli, perocchè in essi tutte le particolarità somigliano come racchiuse ne' loro germi. Niuna passione ancora ha scosso il loro petto. Niuno degli infiniti interessi che agitano il cuore umano ha approfondito il suo solco e depositato sulla mobile faccia degli stessi il suo segno fatale. Ma in questa età d'innocenza, quantunque nella vivacità del fanciullo tutto si annunzii come possibile, non si riconosce veruno de' tratti profondi dello spirito che si è veduto astretto a ripiegarsi sopra sè stesso, ed a conseguire nel suo svolgimento i fini elevati che convengono alla sua natura ed alla sua essenza.

Tutte queste imperfezioni si riassumono in una parola, il finito. La vita animale e la vita umana non possono effettuar l'idea sotto la sua forma perfetta, eguale all'idea istessa.

che la natura è tuttavia quale dee essere e possiede la perfezione proporzionata al grado attuale di quella esplicazione divina che costituisce l'essenza e la storia dell'universo. Inoltre, siccome il panteismo di questo autore consente nei punti fondamentali con quello di Federigo Schelling, che ammette nell'asso-

Tal è il principio per cui lo spirito, non potendo trovar nella sfera della realtà e ne' suoi limiti lo spettacolo immediato ed il godimento della sua libertà è costretto a soddisfarsi in una regione più elevata. Questa regione è quella dell'arte, e la sua realità, l'ideale.

La necessità del bello nell'arte si deduce adunque dalle imperfezioni del reale. La missione dell'arte è di rappresentare, sotto forme sensibili, lo svolgimento libero della vita e soprattutto dello spirito, in una parola, di far l'esterno simile alla sua idea. Ed è solo allora che il vero è libero dalle circostanze accidentali e passaggiere, e dalla legge che lo condanna a percorrere la serie delle cose finite. È allora ch' egli giunge ad una manifestazione esterna che più non lascia vedere i bisogni del mondo prosaico della natura, ad una rappresentazione degna di lui, che ci mette d'innanzi agli occhi lo spettacolo di una forza libera, che ha in sè stessa la sua propria destinazione, e che non riceve le sue determinazioni dal di fuori.

Ora ognuno potrà far giudizio della importanza e gravità di questi validissimi argomenti arrecati in mezzo dall' Hegel, per dimostrare l'inferiorità del bello naturale allo artificiale. Veramente la teoria estetica del filosofo tedesco abbisognerebbe di una larga sposizione; ma per adesso potremo contentarci di questa, fatta dal suo autore istesso, perocchè noi forse ritorneremo più innanzi a parlarne di proposito

Trinchera

luto un doppio esplicamento, come ideale e reale, spirito e natura; perciò l'Hegel fonda la maggioranza del Bello artificiale nella superiorità dello spirito sulla natura, considerando quello come un grado più esquisito della divina manifestazione. Imperocchè l'assoluto, uscito dalla sua impenetrabilità, non giunge ad avere coscienza di sè stesso e a possedersi liberamente e perfettamente che sotto la forma dello spirito, il quale ne è l'espressione più compita e l'apice supremo. Ma il dogma della creazion sostanziale rovescia da capo a fondo questo favoloso edifizio. Lo spirito umano e la natura materiale sono sostanze finite e create, dispari certo di essenza e di pregio, ma tuttavia pari e parallele fra loro come forze contigenti e prodotte immediatamente dalla Causa creatrice. Lo spirito fa anche parte della natura in quanto unito agli organi nel personale consorzio, è inquilino del globo, e i tipi ideali delle cose terrestri sono del pari comunicati da Dio alle sue fatture, venendo impressi negli oggetti e rivelati a esso spirito. Ma allorchè questo, come fatto a imagine del suo Autore, lo imita, creando il mondo dell'arte e accoppiando coll'aiuto della fantasia le apparenze sensibili ai modelli, Iddio non interviene in questo lavoro che per modo mediato, ponendo in opera l'immaginativa dell'uomo come causa seconda; perciò, dove la natura è l'arte di Dio e sua figliuola, l'arte umana è solo nipote di esso Iddio, secondo la bella locuzione del

poeta. L' arte adunque sottostà alla natura, quanto l'opera umana alla divina; che se nello stato attuale avviene il contrario, la cagione si è, che la natura è scaduta dalla primiera eccellenza, e tornata quasi a quello stato rozzo e rudimentale ch'ella aveva prima che la beltà scendesse di cielo in terra e rallegrasse colla sua presenza le cose create. Ma a malgrado di questo traviamento, le bellezze naturali avanzano ancora in molti generi di cose le artificiali, e specialmente nelle scene del mondo materiale e esteriore. Fra le varie specie di esseri, l'umana è quella in cui la natura scapita di più a confronto dell'arte, essendo ragionevole che l' autor del male ne porti la pena, partecipando più di ogni altra creatura a' suoi lacrimevoli effetti; e che ivi più vivamente risalti ogni sorta di deformità, dove l'eccellenza era maggiore.

Siccome il Bello naturale regnò nei principii del mondo e verrà nel fine perfettamente ristabilito, il Bello artifiziale è come un rinnovamento dell' ordine primitivo e un'anticipazione dell'ordine terminativo, e quasi un'imagine della cosmogonia e palingenesia terrestre. La fantasia che lo crea è in un certo modo divinatrice di un passato onde non rimangono che pochi avanzi, secondo il mito platonico della reminiscenza, e auguratrice di un avvenire il cui germe, soffogato a tempo, rifiorirà e porterà nuovi frutti e più eccellenti per opera di una seconda creazione. Nella stessa guisa che l' ingegno del Cuvier rifece il

mondo più antico, ricomponendo quegli esseri rozzi e deformi che popolarono la terra nel suo primo periodo, il poeta e l'artista rinnovellano i lieti principii dell'età succedente, quando l'organismo giunto a maturità fu cumulato dal Bello. Nel che consiste in gran parte quell' ideale di cui molti discorrono senza formarsene un concetto chiaro e preciso. L' ideale è un componimento armonico della perfezione primigenia e finale degli esseri creati: è una tradizione e un vaticinio, una ricordanza e un presentimento, un desiderio e una speranza, un ritiramento verso il passato e uno slancio verso l' avvenire. La natura contiene tuttavia molti vestigi delle squisite forme che già l'abbellirono, quasi lineamenti e colori di un egregio dipinto che abbia sofferte le ingiurie del tempo; o vero come que' torsi, capitelli, triglifi, piedestalli, architravi infranti, guasti, smozzicati, che si ripescano fra le rovine delle città smantellate o sepolte. Un velo fitto e denso, quasi drappo funereo, cuopre tutta la natura e impedisce quel risalto dell'intelligibile sul sensibile, quello spiccar dell' idea dal fondo della materia che porge alle cose eleganza e venustà. La natura nello stato attuale non è già morta, ma inferma, febbricante, agitata da una energia morbosa, e scema di quel vigore ben contemperato, di quella pienezza ed armonia di vita onde germina il Bello.

L' uomo offeso dallo spettacolo delle imperfezioni naturali si rifugia nella fantasia e vi crea un mondo

migliore che lo consoli e ristori dei difetti dell'altro. Le cose spogliate di bellezza riescono prosaiche, e l'animo nostro ha bisogno di poesia: ne ha d' uopo la natura stessa, che si risente in un certo modo della propria infelicità e si travaglia per uscirne; onde proviene quel *gemito di tutto il mondo creato che è insino ad ora quasi nelle doglie del parto*, secondo l'energica locuzione dell'Apostolo (*Rom.*, *VIII*, *19-22*). Imperocchè il prevalere del sensibile sull'intelligibile, della materia sulla forma, della carne sullo spirito, che in morale genera la colpa e nella estetica partorisce il deforme, assoggetta gli enti terrestri a una spezie di dolorosa servitù; quando la libertà vera è riposta nel predominio della parte nobile sull'ignobile e dell' Idea sul senso. La creatura caduta dall' altezza ideale nell'abbiezione e schiavitù sensuale, anela alla sua liberazione, la sospira ardentemente e in questo amoroso desiderio ella si volge indietro a contemplare il perduto bene e guarda innanzi a quello che le è promesso. Animata e rincorata dalla rimembranza e dalla aspettativa di quel passato e di quell'avvenire lietissimi, ma afflitta dalla trista esperienza del presente, ella si sforza di creare nei termini di questo un'immagine di quelli, languida sì, ma pure acconcia a ingannare le proprie brame. L'arte instaura successivamente e abbellisce qualche porzioncella di natura, pronosticando co'suoi piccoli e deboli abbozzi il totale raffazzonamento delle cose; e come da

questo ricaveranno i contemplanti una gioia pura e ineffabile, così l'arte divinatrice ci fa pregustare un sorso di beatitudine. La quale sarà il compimento del Bello, come del bene; e perciò la sovrana bellezza dell'animo si rifletterà nei corpi gloriosi dei comprensori, come una suprema bruttezza terrà dietro alla spirituale miseria dei reprobi. Quindi la morte, naturalmente orribile e paurosa, è resa gioconda e desiderabile dalla religione che ce la rappresenta come una rinascita alla vera vita e l'iniziamento dell'uomo alla fruizione compita del Bello. Fuori del Cristianesimo, la morte può destare il senso del sublime, come quello che si accoppia talvolta al deforme, al lugubre, allo spaventoso; ma non è mai amabile e bella; e quando il pittore, lo scultore, il poeta vogliono ingentilirla, renderla piacevole e cara, le danno un aspetto pio e cristiano, ritraendo sul volto del moribondo quegli affetti di rassegnazione, di fiducia, di amore, quella serena pace, quella dolce tranquillità, che diffondono sulle sue fattezze non so che di puro e celestiale, e mostrano nell'annottarsi di questa l'aurora di un'altra vita.

Oltre i limiti di un'imperfetta natura che angustiano lo spirito dell'uomo, esso è anche imprigionato dallo spazio e dal tempo fuori de'quali la sua immaginativa non può uscire. Lo spazio e il tempo puri, benchè senza limiti, hanno solo un'infinità relativa, ristretta ad un dato genere, e quindi insufficiente

ad appagare lo spirito che anela all'infinito, concreto, attuale, assoluto, qual non si trova nella possibilità astratta dell'elemento quantitativo. Singolare spezie di creatura ch'è l'uomo, a cui l'immensità del firmamento e l'eternità dei secoli riescon piccola cosa! Ma peggiore è la condizione della fantasia che appropriandosi i concetti del tempo e dello spazio, è sforzata a dar loro de'confini; e benchè ella s'illuda in parte con quel non so che di vago e d'indefinito che nasconde i contorni delle sue fizioni, questo inganno viene spiacevolmente cessato dalla sensibilità e dalla esperienza che avvisano l'uomo della inutilità dei suoi conati e del giogo inesorabile della natura; onde nasce quella mala contentezza, avvelenatrice di ogni piacere, la quale non dipende solo dall'imperfezione accidentale delle cose, ma dalla intrinseca lor natura e dalle leggi che governano presentemente lo spirito umano. Tutte le parti dello spazio e del tempo sono similari e specificamente identiche: quelle del mondo sensitivo, benchè diverse, si rassomigliano in virtù delle analogie: la varietà universale, chi ben la considera, non esclude l'uniformità, e coll'incremento delle cognizioni *solo il nulla si accresce*, come disse un poeta illustre, che sentì ed espresse a maraviglia questo genere di sventura *(Leopardi, Canti, III, pag. 26)*; tanto che quelle che chiamansi invenzioni e scoperte negli ordini delle scienze sono tali in nome più che in effetto. Infastidito della

vita reale, e persuaso che l'immaginazione stessa non può sprigionarsi dai cancelli del tempo e dello spazio rimovendone i confini, e che ella tenta indarno di diventar ragione e farne le veci, lo spirito rifugge in una regione più alta e chiede all' Idea quell' infinito di cui abbisogna per essere beato. Ma siccome la filosofia e la religione non glielo rivelano che in modo imperfettissimo, atteso l'impenetrabile oscurità delle essenze, egli non vi può ancora riposare e quietarvisi. Cosicchè, dopo aver trascorso il circolo intero delle sue facoltà, l' uomo s' avvede che il suo stato mondiale non comporta il perfetto esplicamento delle sue potenze, e che la vita terrestre è la via e non la meta, il principio e non il termine, la prova e non la ricompensa; onde levando gli occhi al cielo, vi anela come a verace patria, portatovi, quasi da tre ali, dai tre amori del vero, del bene e del Bello, guidato e sorretto nel faticoso cammino da un lume e dai sussidii più efficaci di un ordine superiore. La considerazione del Bello naturale e la creazione dell'artificiale gli servono come di stimolo per sollecitare il suo gusto e sollecitare i suoi passi verso la meta del viaggio.

L'arte, studiandosi a ritirar la natura verso la perfezione de'suoi principii e del fine, si scosta volentieri nell'ordito de' suoi lavori dall' età presente e trasvola alle due epoche estreme, seggio propizio della bellezza. Emancipata dalla prosaica realtà dei tempi

che corrono e trasferita in quei due lontani indefiniti la fantasia vi può tessere alla libera le sue fizioni, e all'ideale secondo natura aggiungere il portentoso che ne accresce la beltà e l'efficacia. Il che dà ragione di alcune leggi o convenienze estetiche, avvertite dai critici anzi che dichiarate. Perchè mai, verbigrazia, l'antichità è sempre così poetica? Perchè i costumi antichi sono più accomodati dei moderni all'effetto dell'arte? Perchè la favola dei poeti drammatici e narrativi si piglia più acconciamente dalle età vetuste che dalle recenti? Perchè la grande epopea qual fu concepita dai tempi più antichi fino al Leibniz, ama di abbracciare la creazione e il finimondo? Perchè anche l'epica meno ampia e meno ideale delle età seguenti si diletta cotanto dei secoli eroici? Perchè risalendo ai tempi addietro, ivi comincia la poesia dove finisce l'istoria? Alcuni spiegano questa predilezione dei poeti colla semplicità e rozzezza di quelle epoche più rimote; nelle quali, osserva l'Hegel, l'individualità umana era meglio scolpita e la libertà più intera, perchè non inceppate nè trasformate dalle instituzioni civili. Ciò è vero in parte; ma non è la sola ragione, nè precipua, del fatto. La quale consiste in questo, che i tempi eroici e antichissimi vengono facilmente confusi dall'immaginazione coll'epoca prossima e primordiale del mondo nella quale si può attuare a piacimento il tipo ideale del Bello umano senza offendere la verosomiglianza, sia perchè il di-

fetto di precisa e minuta storia lascia un campo più largo alle fizioni e il maraviglioso poetico diventa razionale e istorico, quando si tratta delle origini, e perchè quell' *antica antichità (Machiavelli)* si mescola agli occhi della fantasia con quel secolo dell'oro in cui il Bello signoreggiava; ond'è che, per qualche rispetto, il tipo dell'eroe è quello dell'uomo primitivo. Per simile ragione il vaticinio ha una stretta cognazione colla poesia: profeta e poeta sono quasi sinonimi in molte lingue; e le profezie più celebri dei varii popoli, o vere, suggerite dalla inspirazione divina, o false, dettate o dalla frode, o dall'entusiasmo fanatico, sono scritte in versi o almeno con istile poetico. Anche i falsi profeti dell' età nostra si studiano di imitare le frasi bibliche, e aggiungono il sacrilegio alla empietà. E ciò che succede rispetto al tempo, ha pur luogo in ordine allo spazio, atteso la parentela di queste due forme; onde, giusta l' avvertenza di Giovanni Racine (*Préf. du Bajazet*), ciò che succede in luoghi molto lontani equivale per la fantasia a ciò che avvenne in tempi antichissimi. « L'immaginazione, dice il Biamonti, grandemente differisce « dal senso; .... chè all' occhio gli obbietti « quanto più si vanno discostando paiono più piccoli, e all'immaginazione più grandi quanto più sono lontani » (*Oraz., Torino, 1831, T. 2, pag. 9*). Ecco il perchè l'antichità e l'avvenire, il principio e il compimento delle cose mondane, per la sola ragione

del tempo (lasciando stare gli altri rispetti), sono così poetici; e poetico a noi popoli occidentali è tutto ciò che si attiene ai costumi e alle storie d'Oriente.

L'uomo attuale è posto, come ho dichiarato altrove, in quel periodo delle cose mondane che forma il secondo ciclo creativo. Quando ciò non risultasse dal tenore della formola ideale, basterebbe a mostrarlo il fatto psicologico che, sebbene come esseri sensitivi siamo schiavi delle impressioni presenti, perchè il passato e il futuro sono inaccessibili al senso, come creature razionali e dotate d'immaginativa, facciamo, delle cose che ci stanno innanzi, pochissima stima. L' animo nostro è continuamente mosso, incalzato, strascinato da un istinto insuperabile verso l'avvenire e non può riposarsi negli oggetti, negl' interessi e nei piaceri, eziandio più grandi, che possiede e gode attualmente. Ma l' avvenire si sottrae irrepugnabilmente alla nostra sensibile apprensiva, tra perchè non si può posseder tutto insieme, e perchè non se ne può avere anco una minima particella se non in quanto divien presente e perde con questa vicenda il suo principale attrattivo; laonde ci sforziamo d'infuturarci almeno spiritualmente, creandoci colla fantasia un'ombra di quel simultaneo possesso della durata in cui consiste l' eternità divina. E per la stessa ragione, e colle medesime industrie, ci studiamo di appropriarci i luoghi più lontani; e come gli uccelli, poggiando alle regioni più sublimi dell'aria, godono

spettacoli vastissimi e variatissimi e comprendono con una sola occhiata una grandissima tratta di paese, così lo spirito, innalzandosi sulle ali della fantasia, visita le contrade più rimote e spazia a suo talento per l'universo procacciandosi una spezie di ubiquità mentale. Quindi è che l'immaginazione e la poesia si compiacciono degli anacronismi e degli *anotopismi*, frequenti nelle mitologie dei popoli, e ogni mitologia è essenzialmente poetica; e si formano una sorta d'immensità e di eternità estetica, componendo insieme e rappresentando simultaneamente i luoghi e i tempi più svariati. Il panteista colloca l'età dell'oro nel futuro; il che è conforme a quell' idea di progresso che risulta dai principii del suo sistema. Ma secondo la vera filosofia illustrata dalla religione, vi sono due età dell' oro, l' una oggetto di reminiscenza incresciosa e l'altra di ardente speranza; il che viene adombrato non ambiguamente da un antichissimo mito pelasgico. Il regno di Saturno o Cronos ci rappresenta il tempo aureo e primitivo, detronizzato da Giove, cioè dalla età luttuosa che succedette alla lieta infanzia del mondo; ma Saturno costretto in duro carcere, sepolto nel sonno e confinato lungi dagli uomini in un' isola boreale, riacquisterà un giorno il suo imperio, quando il tempo che involge tutto il creato, rientrando in sè stesso, come i due estremi di un cerchio, e ritirando le cose verso i loro principii, compierà il giro delle esistenze.

Un'obbiezione assai forte contro le cose discorse si sarà forse già offerta allo spirito di chi legge. Come può essere, dirai, che l'uomo supplisca coll'arte alle bellezze perdute di natura, se la fantasia di lui, come tutte le altre forze terrestri, soggiace alla comune calamità? Come mai una facoltà inferma potrà medicare altrui e sè stessa? Donde piglierà ella quell'ideale che venne meno nell'uomo, come nel mondo esteriore? E se le potenze spirituali e organiche dell' uomo discordano dalla perfezione del loro tipo , come potranno procacciarsi la notizia di questo e rifarne la rappresentazione? Il Bello fu alterato in noi come nelle altre spezie terrestri, e tanto più ragionevolmente che dalla nostra stirpe provenne la cagion prima dell' universale sciagura. Sarebbe certo cosa strana , se colui che abusando dell' arbitrio fu il principio di tanta rovina e mutò in una valle di lacrime il paradiso della terra, fosse solo immune dai malefici effetti e il delinquente avesse il privilegio di non partecipare al male di cui è l' autore. Ma certo egli non gode di questa ingiusta prerogativa , nè quanto al corpo soggetto alla morte ; nè quanto all' intelletto involto nelle tenebre dell'ignoranza e sottoposto a mille casi e disordini che ne interrompono o scemano o annullano l' esercizio ; nè quanto all' affetto alienato dagli oggetti più degni e perduto dietro a quelli che men rispondono all'alto fine dell'uomo; nè quanto all'arbitrio affralito e caduto in servitù de'sensi; nè insom-

ma quanto alle varie facoltà spirituali e corporee che portano tutti i vestigi di un'antica declinazione. Dunque la fantasia sola andrà esente dal male e durerà nel suo stato primitivo? E come ciò può essere, se ella dipende dalle altre potenze e ha bisogno per attuarsi del loro concorso? Il tipo fantastico non presuppone forse l'intellettivo di cui è l'espressione concreta e individua e quasi il corpo mentale? E se il secondo è alterato, come il primo potrà avere la sua perfezione? Oltre che mal si può comprendere come l'immaginativa essendo un semplice rampollo della forza sostanziale dell'animo e traendo da essa ogni sua virtù, possa esser integra, quando la sua radice è viziata. Una pianta degenere può forse portar buoni frutti? Pare adunque debito il conchiudere che, se il Bello naturale perfetto più non si trova, egli è vano e ripugnante il volervi supplire col Bello dell'arte.

Invano si tenterebbe di risolvere l'obbiezione col dire che anche il Bello artificiale è imperfetto e che pochi uomini arrivano al segno di concepirlo ed estrinsecarlo; imperocchè riman sempre a spiegarsi come questi pochi sfuggano al fato comune e l'arte vinca talvolta la natura. La difficoltà è adunque insolubile, se si sta nei termini delle ragioni naturali. Ora quando un fatto manifesto è naturalmente inesplicabile, il retto senso e la buona logica permettono anzi prescrivono di ricorrere per dichiararlo a un principio superiore; giacchè l'oltranaturale è legitti-

mo quando è richiesto per accordare seco stessa la natura. Cerchiamo adunque questo principio ; e se troveremo che sia quel principio medesimo che ci dà la chiave di tutte le umane origini e spiega ogni parte dell' incivilimento , se ne accrescerà non poco la forza e la sodezza delle nostre conclusioni.

E in prima egli è chiaro che l' esistenza dell' arte importa un'instaurazione dell'immaginativa, e un ritiramento almeno imperfetto di questa facoltà verso i suoi principii. L' immaginativa fa il Bello componendo insieme una forma sensibile data dai sensi e un tipo intelligibile somministrato dalla ragione , mediante una individuazione mentale ch' ella trae dal proprio seno e che, accozzata cogli altri due elementi, costituisce il tipo fantastico. La perfezione di questo dipende dunque da due cose, cioè dalla cognizione compita ed esatta del tipo intellettuale e dall'energia dell' immaginazione nell' animare gl' idoli da sè procreati. Perciò l' instaurazione della fantasia abbisogna principalmente di quella dell' intelletto; e il Bello non può essere restituito, se non è prima rintegrato il vero. Il miglioramento poi della cognizione produce eziandio quello della virtù fantastica, come facoltà distinta e particolare; la quale nello stato presente ha scemo il vigor natio, a causa di quel predominio de' sensi in cui consiste il morbo radicale e la corruttela dell'animo umano. Dal prevalere dei sensi provengono l' oscuramento della ragione, la debilità

dell'arbitrio, la depravazion dell' affetto, il languore o la licenza dell'immaginativa che, tiraneggiata dalla facoltà men nobile nelle sue fatture, toglie all'intelligibile quel principato, o non sa dare a' suoi fantasmi quella vita mentale in cui risiede il Bello. Ogni qual volta queste potenze si sottraggono alla tirannide sensuale, ciascuna di esse ripiglia i suoi nervi, l'armonia rientra nell'animo, l'arbitrio sovrattutto ricupera la libertà perduta e la signoria dell' uomo; e siccome questa facoltà concorre più o meno all'esercizio delle altre, onde sviandosi nocque a tutte, la sua liberazione è principio di comune miglioramento. Quindi si vede che il risorgere della fantasia estetica e quello delle altre potenze dipendono in fine dal ristoramento della cognizione, e che la restituzione del Bello è inseparabile per ogni verso da quella del bene e del vero.

La rintegrazione dell' intelletto, come il suo oscuramento, non può riguardare la cognizione intuitiva, ma solamente la riflessiva, capace di varii gradi e sottoposta alle vicende dell'arbitrio e del tempo. La riflessione è figlia della parola e madre dell'incivilimento, che non è possibile senza il pensiero riflesso, come il riflettere non può aver luogo senza lo stromento della favella. Ma la favella è figliuola della rivelazione; giacchè non si potendo riflettere senza parola, nè inventare senza riflettere, se questa fosse un trovato dell' ingegno umano, l'effetto sarebbe anteriore alla causa che

lo produce. La rivelazione è dunque un fatto oltre natura senza di cui non si possono spiegare tre fatti evidenti, universali, fondamentali, cioè il pensiero, il linguaggio e la civiltà degli uomini. La parola rivelata diede ai primi mortali la notizia riflessiva dei tipi intelligibili delle cose che soggiacciono alla loro apprensiva, insegnando il principio dinamico che gli produce, e con cui lo spirito giunge a scoprirli; il che viene accennato dall'autor del Genesi, dove racconta che il padre della nostra specie impose agli animali un nome conveniente alla loro indole. Questo principio dinamico è il dogma della creazione che ci porge gl'intelligibili relativi nell'assoluto e i tipi delle cose create nell' idea della mente creatrice. La formola che lo esprime è la fonte del reale e dello scibile; giacchè messa in atto, produce il mondo delle esistenze, e percepita dallo spirito col concorso dei sentimenti, ce lo fa conoscere. Conciossiachè la notizia dei tipi intellettuali si acquista a mano a mano che coll' occasione degli oggetti esterni appariscono agli occhi della ragione le idee specifiche loro corrispondenti, e le cose sensate si considerano nei loro riscontri verso l'idea che le ha prodotte. Di qui nasce quella stupenda similitudine e congiunzione che corre fra la natura e l'arte, la cosmologia e l'estetica; onde il Bello soggiacque alle stesse vicende nei due ordini, e scadde in entrambi per la medesima cagione; nè si può ristorare nel dominio dell' arte se la mente del-

l'artefice non è ritirata verso i suoi principii dal dogma supremo del vero. L'emanatista e il panteista che, mancando di questa guida, non possono imprendere il legittimo processo ideale, sono inetti a sentire e a trovare il perfetto Bello; imperocchè, confondendo insieme ogni cosa nell'unità del loro chimerico assoluto, non solo mescolano la materia colla forma e il sensibile coll' intelligibile, ma danno il predominio all' elemento inferiore, secondo il tenore del metodo psicologico intrinseco al loro sistema, e turbano la gerarchia ideale degli enti. L'idea in virtù della sua essenza genera gl' intelligibili negli ordini della cognizione, e crea i sensibili in quelli della realtà; onde come gli oggetti sensati sono diseguali fra loro di entità e di pregio e concorrono con questa diversità a produrre l'armonia universale, così i tipi intelligibili che li rappresentano formano una scala graduata d'idee che hanno per cima e principio l' idea increata. Ma come tosto l'idea si oscura e coi sensibili si confonde (giusta l'essenza di ogni dottrina panteistica), l'ordine degli intelligibili si turba, gl'inferiori si pareggiano o si prepongono ai superiori, la natura inanime all'uomo, la materia allo spirito, l'utile, il sensuale, il dilettevole al ben morale, al vero ed al Bello. Onde nascono nell'etica, nella politica, nel culto, le enormità di ogni sorta; come l' idolatria, l' antropomorfismo, la tirannide di un uomo o di una casta, l'antropofagia, la schiavitù, la deificazione dei bruti,

e le atrocità, le nefandezze di ogni genere non solo giustificate dalle leggi, ma santificate dalla religione, le quali nascono tutte dalla confusione radicale delle idee introdotta dal panteismo. E il panteismo, come ho provato altrove, è la essenza di ogni errore religioso e filosofico (*Introd. allo stud. della filos.*, *L. 1*, *C. 7*). Che se i suoi effetti nell' estetica sono meno orribili e calamitosi, hanno pure un' indole affatto conforme. Da che proviene, verbigrazia, l' uso di antiporre il tipo della natura inanimata o irragionevole a quello dell'uomo, secondo che sogliono i poeti e pittori descrittivi dell'età moderna, se non da quello stesso principio, che indusse l' antichità orientale a elegger forme mostruose o bestiali per simboleggiare il divino agli occhi degli uomini? Ma l'abuso del genere descrittivo è nulla a ragguaglio di quel pessimo gusto che imperversa in Europa, e sovrattutto in Germania ed in Francia, seggio proprizio del panteismo e della eterodossia moderna. I poeti e i romanzieri del secolo, da pochissimi in fuori, par che gareggino fra loro nel rappresentare lo strano, lo sconcio, il deforme, il laido, l'atroce; e i più di loro sono obbligati a queste virtù della loro riputazione. Lo stesso accade allo stile; la cui perfezione suprema è la proprietà, che nasce dalla corrispondenza esatta della parola col concetto che rappresenta; onde quando si confondono insieme tutte le idee, l'elocuzione soggiace al medesimo scompiglio, e ne nasce quel dire ma-

nierato, oscuro, gonfio, ineguale, saltellante, rimbombante, rotto, smaccato, e sempre improprio e barbaro, che oggi è in voga e di cui i nostri secentisti più disgraziati avrebbero avuto vergogna. Insomma ogni torto giudizio nelle lettere e nelle arti come nelle dottrine, nella vita contemplativa come nella pratica, nasce dal disordine delle idee, principio della loro alterazione; nel che appunto è riposta l'essenza del panteismo.

La cognizione della formola ideale è richiesta per avere un'idea adequata, non solo del Bello, ma del sublime e delle altre tre qualità estetiche. Il sublime più squisito, cioè il dinamico, nasce dal concetto di una forza infinita e quindi creatrice; giacchè una forza infinita dee essere una causa efficiente e assoluta, che non può aversi per tale se non è che ordinatrice e trasformatrice di sostanze preesistenti, o creatrice di semplici apparenze e di modificazioni. Quindi è che il panteismo, qualunque sia la sua forma, mal si accorda colla detta specie di sublime; la quale è quasi una prerogativa degli scrittori e dei popoli ortodossi. Quindi è che in nessun libro antico questa dote è così frequente e squisita come nella Bibbia; e fra il sublime di bassa lega, qual è quello dei poeti indiani e di Omero, e il sublime di coppella, qual si vede nel Salmista e nei Profeti, corre lo stesso divario che fra gl'iddii dei Vedi e di Esiodo, generatori di pretti fenomeni, e il Dio di Mosè e di Giobbe, creatore di

vere sostanze. Il sublime che deriva dagli schemi immutabili del tempo e dello spazio è meno soggetto ad alterazione; onde l'architettura ieratica degli Orientali è matematicamente sublime. Se non che anche questa spezie di sublimità si vantaggia del dogma ortodosso in quanto essa si connette coll'altra da cui è logicamente preceduta e prodotta. E di vero, che cosa sono lo spazio e il tempo nel processo ideale, se non il passaggio della potenza all'atto nell'ordine delle esistenze, effettuato per opera della parola creatrice? Lo spazio e il tempo empirici sono quindi tenuti dal teista per effetti dell'atto creativo; onde il sublime matematico partecipa nel suo spirito del dinamico, e ne acquista maggiore vivacità ed efficacia. Il che non può accadere al panteista che, non considerando il tempo e lo spazio nel transito dell'esplicazione, ma in uno stato immanente, ne fa una cosa quieta e morta, non moventesi e viva, e li confonde collo stesso assoluto, come chiaro si vede nel dogma supremo dei libri zendici.

I due componenti del maraviglioso estetico non hanno gran fatto miglior fortuna fuori della vera dottrina. Il panteismo, alterando la nozione dell'intelligibile, corrompe altresì quella del sovrintelligibile, e introduce nella religione e nella filosofia quella confusione della incognita essenza colla nota entità delle cose da cui non vanno esenti i falsi sistemi, dall'Ammone egizio e dal Parabrama degl'Indi sino allo

incomprensibile di Damascio e al *numeno* della filosofia critica. Il misterioso fantastico, indirizzato a adombrare ed esprimere il sovrintelligibile, si risente di questo miscuglio, e perde verso le parti cospicue del Bello quel giusto temperamento che lo rende caro a chi lo apprende e giovevole all'effetto del tutto. Imperocchè per sortire l'intento suo vuol essere sobriamente usato e non pregiudicare all'evidenza della rappresentazione, come gli scuri e le ombre che si adoprano dal pittore per dare efficacia e risalto ai chiari e alla luce. Il difetto di questa proporzione si fa sentire nei poeti panteisti antichi e moderni; e ai dì nostri ha suggerito quei drammi, poemi, romanzi, che un loro elogista chiama *metafisici*, non so se per lode o per istrazio di tali composizioni. E ha viziato egualmente lo stile con quella mancanza di precisione e di contorni, quei viluppi, quei guazzabugli, quelle astruserie, quei vapori, che minacciano di un altra barbarie le nostre lettere e le nostre favelle. Che divario fra la semplicità luminosa del Manzoni e le nebbie di certi scrittori tedeschi e francesi! Chi non sente nella schietta ingenuità e nella lucentezza delle frasi e delle imagini usate dal lombardo scrittore un riverbero di quell' armonia e verità che regna nelle credenze cattoliche? Anche il Leopardi appartiene al novero dei poeti scultori, e pochi l'agguagliano per la purità ed eleganza del dettato, perchè in esso il genio italiano e lo studio profondo dei

modelli greci supplirono agli altri difetti, e lo partirono felicemente come scrittore dalla pravità del secolo a cui pagò tributo (non ostante la bontà dell'ingegno e dell'animo) come filosofo (*a*). Lo stesso manco di misura guasta l'oltranaturale degli scrittori eterodossi, il quale invece di armonizzar colla natura, le pregiudica, tralignando nel soverchio, nello strano, nel gigantesco, e talvolta nello spiacevole e nel deforme. L'eccesso del prodigioso, comune alla maggior parte degli scrittori d'Oriente, nuoce all'effetto, scancellando le proporzioni naturali, e produce a lungo andare il fastidio invece della meraviglia, come si vede segnatamente nei Re di Firdussi, nei poemi giorgiani, nelle novelle arabiche, e nel mito ciclico dell'Alessandro bicorne (*Dhulcarnain*), così frequenti presso gli Orientali. Le quali improntitudini della fantasia poetica provengono eziandio dagli influssi diretti o indiretti del panteismo, il quale, unificando tutto il reale e tutto lo scibile, confonde l'oltranaturale colla natura e nuoce ad entrambi.

Dalla parola rivelata, insegnatrice o instauratrice della formola ideale, e per mezzo di essa fondatrice di ogni civil cultura, si dee adunque ripetere il ristauro dell'immaginativa e l'instituzione del Bello nell'arte. Ma questa parola rinnovata più fiate per un benigno risguardo della Providenza, fu interamente corrotta da una parte notabile del genere umano e serbata da un'altra, in virtù di quegli aiuti straordi-

narii che l'aveano prodotta e con un seguito di meraviglie la perpetuarono. Quindi due civiltà, e conseguentemente due ordini di filosofia, di religione, di letteratura, di arte, si partirono fra loro le varie nazioni; l'una ortodossa e l'altra eterodossa; secondo che si era custodito intatto o viziato il deposito primitivo della rivelazione. Il male però non imperversò in modo eguale presso i popoli della seconda schiera; imperocchè alcuni smarrirono affatto la notizia del vero e, mancata con essa ogni coltura, declinarono alla vita efferata e selvaggia; altri mantennero in parte l'eredità primitiva e una civiltà proporzionata; imperocchè la misura di questa corrisponde per ordinario al grado di scienza ideale che si possiede.

Egli è vero che se gli uomini procedessero sempre a filo di logica, alterato il primo principio dello scibile, l'errore incalzato dalla dialettica fino alle ultime deduzioni dovrebbe uccidersi da sè stesso e precipitare i popoli dalla vita umana e civile nella ferina e selvatica. Ma due cagioni spesso si oppongono a questo corso di cose. L'una è l'immanenza dell'intuito che, perseverando sempre immune dall' errore riflesso, lo emenda in parte o lo tempera, quando non gli manchi del tutto a tale uffizio lo strumento della parola. L'altra è la parola stessa; la quale anche quando per vizio degli uomini lasciò di essere l'espressione adequata del vero, mantenne vivo più

o meno il conoscimento di molte verità secondarie, benchè corrotta fosse o perduta la verità primaria da cui procedono. Quindi è che presso i popoli eterodossi, barbari e civili, antichi e moderni, trovansi molti rimasugli della dottrina primitiva che ripugnano diametralmente ai primi principii speculativi professati da quelli; i quali rimasugli si conservano e si tramandano dalla parola come veri isolati, quasi magliuoli divelti e traposti che tuttavia verdeggiano quando il tronco è perito. Onde si può dire generalmente, che le verità superstiti presso le genti eterodosse sono illogiche, perchè contraddicono ai loro principii fondamentali. Egli è in virtù di queste reliquie sopravvissute alla ruina del dogma supremo che la civiltà si mantiene fra i popoli pagani, ed è maggiore o minore, secondo che gli avanzi del vero sono più o manco notabili. Così l'idea del Bello avrebbe dovuto mancare affatto fra le nazioni escluse dalla vera fede se col dogma della creazione se ne fossero perdute tutte le conseguenze. Ma non solo la vediam sopravvivere per qualche modo in tutti i paesi dotati di alcuna cultura; che anzi troviamo nelle sue vicende molte differenze ragguardevoli da una nazione ad un'altra, secondo che più o meno copiosi sono i vestigi del vero da cui proviene. Il che risulterà chiaro dalla comparazione delle stirpi orientali con alcuni popoli Gentili del nostro Occidente.

Il ricercare in ispecie le differenze che corrono fra

l'arte eterodossa e l'arte ortodossa, è argomento troppo ampio da potere essere trattato nel presente articolo. Mi contenterò adunque di accennare le discrepanze generiche; al quale effetto abbozzerò, procedendo pei sommi capi, le vicende principali dell'arte, fermandomi sovra tutto nelle origini che in ogni ragion di ricerca sono di massima importanza, come quelle che contengono i germi dei progressi seguenti. E siccome l'arte, non meno che ogni altro ramo della civiltà, seguì nei suoi andamenti il corso delle migrazioni e le mescolanze e le trasformazioni dei popoli, non uscirò dal mio soggetto, ripigliando un po' da alto il discorso; chè il passaggio, l'intreccio delle nazioni, e il pigliar che fecero i semi civili l'una dall'altra, c'indicheranno la storia delle arti che professarono, e ci metteranno in compendio dinanzi agli occhi l'esplicazione successiva del Bello.

CAPITOLO IX

Del Bello artificiale eterodosso.

Sommario

Delle branche dell'arte eterodossa: L'orientale e l'occidentale. — Dell'arte orientale. — I primi artisti furono sacerdoti. — Evoluzioni del sacerdozio primitivo e formazione delle Caste. — La Ierocrazia e la civiltà eterodosse

più antiche sono quelle delle nazioni camitiche. — Loro genio. — Sguardo sulla storia e le vicessitudini dei Camiti. — Della civiltà giapetica della famiglia Indo-germanica. — Ierocrazie che ne venner fuori: i Caldei, i Maghi, i Bramini, e i Sabini. — Delle altre famiglie giapetiche: la famiglia gialla o tartara, l' americana e l' oceanica.—Loro trasmigrazioni istoriche. — Del sistema dell' emanazione considerato come base dell' arte orientale. — Sua applicazione all' architettura. — L' architettura non è un' imitazione della natura. — Le forme curvilinee sono meno antiche delle rettilinee. — Della musica. L' architettura e la musica sono le arti generatrici di tutte le altre. — Loro rassomiglianze e dissimiglianze. — Superiorità della musica che è la regina delle arti. L' architettura e la musica esprimono soprattutto il sublime: in qual modo esse possono esprimere il Bello. — Come le arti secondarie possono derivare da queste arti primarie. — Applicazione della formola estetica a questo problema. — Due momenti dinamici cha debbono distinguersi nella generazione delle arti secondarie; concezione e nascimento. — Spiega di questo doppio momento per mezzo dell' azione fecondante della parola rivelata ossia della creazione, all'architettura ed alla musica. — Della scrittura. — Del simbolo e della sua natura. — L' architettura orientale fu simbolica fin dalla sua origine. — La scrittura incorporata coll' architettura per mezzo del simbolo conteneva il germe delle arti secondarie.— Della scrittura alfabetica ed ideografica. — De' geroglifici e de' caratteri cuneiformi. — Del canto per mezzo del quale la parola s'identifica con la musica.— Prove storiche. — Della città e del libro primitivo de' popoli orientali: le arti secondarie vi erano contenute nello stato di concezione. —Descrizione del passaggio dalla concezione al nascimento. La musica, ossia la parola, fu il

principio di questo nuovo svolgimento. — La città primitiva si decompose in città di viventi col tempio ed il palagio, in città di morti. — Indicazioni storiche. — Della poesia. — L' epopea orientale è il racconto di un *avater*, e rappresenta lo svolgimento del teocorma già espresso dal tempio e dal libro primitivi, secondo i principii dell'emanazione. — Sintesi primitiva delle arti nel tempio e nell'epopea. La loro divisione e separazione perfetta non ebbe affatto luogo in Oriente.—Dell'epoca di Vikramadythia.— Dell' arte occidentale. — Degli Atlanti. — Essi non furono giapetici, ma camiti, e non bisogna confonderli con i pelasghi. — Lotta degli Atlanti e de' pelasghi: trionfo di questi ultimi.

L' arte eterodossa storicamente considerata si distingue in due grandi rami che dai luoghi principali in cui fiorirono chiamar si possono italogreco e orientale. L' ultimo invalse presso i popoli culti di levante, esclusi dalla partecipazione piena e diretta della civiltà giudaica e cristiana; alcuni dei quali durano tuttavia nel loro antico essere, come l'India e la Cina; altri mancarono e si spensero in vari tempi, come i prischi abitatori della Mesopotamia, della Persia, dell'Egitto, dell'Asia Minore, del Messico, del Guatemala, del Perù e della Colombia maestrale, ma ci sono tuttavia più o meno conti per via delle tradizioni e dei monumenti. Aggiungo in questo novero i popoli americani ai levantini, perchè la loro civiltà è un ramo prossimo di quella d'Oriente. Il primo ebbe domicilio nell' Italia e nella Grecia delle età re-

mote, e la sua principal radice nella civiltà dei Pelasghi antichissima, donde uscirono, come due rampolli quasi coetanei, la cultura etrusca e l'ellenica, e e il germoglio assai più giovane dell' incivilimento latino. L'arte italogreca è specialmente nostra, sia perchè delle tre famiglie che le appartengono due allignarono in Italia, e perchè italiano di origine dir si può il tronco pelasgico.

Cominciamo dall'arte orientale e veggiamo in prima quali ne siano stati gli autori e gli operatori più antichi. Gli artisti vetustissimi di tutte le nazioni furono i sacerdoti. Quando si discorre di sacerdoti, rispetto all'età primitiva dei popoli, bisogna guardarsi dal pigliar questa voce nel senso ristretto dei tempi che seguirono. Nel primo sacerdozio la religione occupa il sommo non l'unico luogo; o piuttosto la religione è tutto, in quanto i varii elementi civili fan parte di essa e si vanno successivamente esplicando dal dogma religioso, come dalla formola ideale (la quale è esso dogma) esce di mano in mano tutto lo scibile. La ierocrazia fu depositaria della parola rivelata, e di tutti i semi del vivere gentile ed umano, o piuttosto dei loro avanzi (giacchè parliamo dei popoli eterodossi); e siccome la rivelazione e la gentilezza furono custodite in parte da alcune genti e da altre perdute, il sacerdozio d'allora accenna piuttosto a una distinzione etnografica, che ad un ordine politico e religioso. Ma quando le compagnie ierati-

che divenute conquistatrici, ebbero soggiogati altri popoli, e il reggimento delle caste, effetto della conquista, fu stabilito, i sacerdoti, che dianzi facevano da sè soli una nazione separata e omogenea, retta a governo patriarcale, divennero il ceto principe delle aggregazioni miste e eterogenee da loro organizzate. Allòra incominciò in molti luoghi la separazione naturale dei preti dai militi; giacchè la milizia era stata un'appartenenza del sacerdozio prima della conquista e continuò ad essere anche dopo presso alcuni popoli, come par si possa conghietturare degli Etruschi, degli Scandinavi, dei Geti, dei Druidi, degli Aztechi, e delle popolazioni peruviane sotto l'impero degli Eliadi.

La ierocrazia più antica della gentilità posteriore al diluvio nacque innanzi la dispersione nelle vaste pianure che tramezzano fra il Tigri e l' Eufrate, e sulle ripe feconde, spontaneamente granose, di questi due fiumi *(Heyne, opusc. academ., Gotting 1785. T. I, p. 335-338)*. La stirpe che incominciò ad alterare il vero rivelato, e sostituì al sacerdozio e ai riti legittimi un culto scismatico e vizioso furono i Camiti, nei quali la Genesi e alcune ragionevoli conghietture fondate sulle antiche memorie ci additano gli autori della civiltà e della corruttela diffuse dopo il diluvio. Certo la civiltà posdiluviana fu una continuazione di quella che fiorì innanzi a quell'universale sconvolgimento; chè altrimenti non si potrebbe spiegare quel

rapido incremento delle arti a cui i Noachidi erano pervenuti, quando tuttavia congregati posero mano alla torre babelica. Ma la pianta generosa cominciò a imbastardire per opera speciale dei Camiti; ai quali si vogliono attribuire gli abusi e gli scandali più antichi dell' umano ingegno nell' età che succedette all'inondazione del globo. La civiltà traligna ogni qualvolta si fa più caso del piacere e dell'utile che dell'onesto e i progressi materiali si antepongono ai morali; onde nasce quell' amore intemperato del lusso e delle delizie, quell' orgoglio regio e civile, che induce i principi e le nazioni alle guerre ingiuste, alle rapine, alle conquiste, alle tiranniche dominazioni, coonestando queste opere di violenza e di sangue colla gloria apparente delle imprese, e collo splendore di monumenti smisurati proprii ad affascinare gli occhi del volgo e a dargli il concetto di una potenza sovrumana. Tal fu la civiltà camitica fondatrice delle prime grandi città e, secondo apparisce dall' analogia dei nomi e dalla natura dei luoghi, autrice principale del monumento babelico; dalla quale perciò si dee derivare il genio della prima arte orientale, abbracciato e modificato poscia dalle altre stirpi. I vizii e le meraviglie di questa cultura risultano dal suo principio speculativo, cioè dal dogma dell' emanazione; il quale fu il primo alteramento della formola ideale e la radice degli errori che nacquero di poi (*Introd. allo stud. della filos. L. 1, c. 7*). Se altri argomenti

non si avessero per affermare che la dottrina della creazione fu guasta innanzi ai tempi di Faleg, basterebbe a mostrarlo la similitudine e talvolta la medesimezza delle opinioni professate più tardi dai varii popoli, anco nei menomi particolari dei simboli e delle favole; dal che s'inferisce, che molte credenze acroamatiche e essoteriche delle genti eterodosse ebbero un'origine comune anteriore alla dispersione.

I Camiti furono i primi conquistatori e avventurieri illustri di cui l'istoria faccia menzione. Da loro uscì la stirpe regnatrice dei Nemrodi *(Gen., X, 8, 9, 10. Masoudi ap. Nouv. Journ. asiat., T. 15, 102-105)* che tiranneggiarono l'Assiria e propagarono il loro dominio nei convicini paesi, edificando lunghesso le due fiumare che rigano la Mesopotamia alcune città le cui macerie informi si veggono tuttavia sparse sulla mesta solitudine di quelle spiagge *(Ker Porter, Travels, Lond. 1821, T. 2, p. 275-280, 283-297)*. Fra i tempi di Faleg e quelli di Abramo i sacerdozii camitici diffusero i loro instituti dalle coste del Mediterraneo e del mare Arabico fino al di là dell' India, e si può credere che fin d'allora alcune delle loro tribù penetrassero nel cuore dell'Affrica. La varietà dei luoghi e l'influenza del clima, aiutate dalla condizione straordinaria dell'ambiente terrestre nei tempi prossimi al diluvio, gli partirono in più stirpi; fra le quali notabili son le schiatte nere che si distinguono fra loro secondo la varietà del-

le fattezze, l' inclinazione dell' angolo facciale e la qualità dei capelli setacei o lanosi. Certo la razza dei negri lanosi è molto antica, poichè venne effigiata sui monumenti e trapiantata nella Colchide dai Faraoni; e io trovo nel Genesi *(VI, 2, 4)* qualche oscuro vestigio di varietà organiche anteriori al diluvio, onde si può conghietturare che il germe etiopico precedesse quell'evento e, tradotto per via dei parentadi nella prole del secondo Noachide, perpetuasse parzialmente ne' suoi discendenti la razza degenere dei Cainiti. Ma come ciò sia, si raccoglie da molti indizi che la stirpe degli uomini neri delle due specie occupò nei tempi più antichi la vasta distesa delle regioni poste fra il Nilo bianco e il golfo di Bengala. Ai tempi di Abramo i Camiti soggiacquero a grandi sconvolgimenti di natura (dei quali cercherò di risuscitare in un lavoro particolare l'istoria) che, aiutati dalle irruzioni dei Semiti e dei Giapetici bianchi, precipitarono la fortuna di quelli, gli dispersero in più rimoti paesi, e ridussero molti di loro a quella profonda barbarie che dura tuttavia in una porzione dei loro posteri. La pugna dei Semiti e dei Giapetici boreali coi Camiti australi e la vittoria dei primi, simboleggiate nelle tradizioni orientali, e specialmente nelle cronache favolose dei Pisdadiani e nelle magnifiche epopee di Valmichi e di Firdussi, verificarono la profezia di Noè sui destini della sua stirpe *(Gen., IX, 26, 27)*.

Prima di questa rivoluzione, che fu quasi una seconda dispersion dei popoli e compiè gli effetti della prima, si era formato un altro centro di civiltà gentilesca che, avendo a comune coi Camiti le dottrine eterodosse anteriori all' età di Faleg, avea dato loro un indirizzo diverso e migliore. Gli autori di questa nuova disciplina appartenevano al ramo bianco dei Giapetici, conosciuto dai filologi sotto il nome d'indogermanico. Il loro seggio fu l'Iran boreale, donde prima e dopo di Abramo uscirono parecchie tribù ieratiche, di cui i Caldei, i Magi, i Bramani e i Sabi furono le principali; le quali recarono e colle armi piantarono nuovi statuti e ordini nella Mesopotamia, nella Persia, nell' India, nell' Egitto e in altri paesi già addomesticati dai Camiti che gli abitavano. Benchè il nervo di questi conquistatori fosse di legnaggio giapetico, partecipava tuttavia del sangue semitico, secondo apparisce dal genio misto di alcune lingue (come il pelvi ed il cofto) dalla celebrità di alcuni popoli contermini, semiti di stirpe quali erano gli Elamiti e gli antichissimi Nabatei (*Quatrième, ap. Nouv. Journ. asiat.*, *T. 15*), e principalmente dall' indole delle dottrine; imperocchè sebbene l'emanatismo fosse comune a ogni gente eterodossa, questo sistema, sensuale e feroce presso i Camiti, fu temperato presso i figliuoli di Giafeto da una certa idealità e mansuetudine che ritrae dalla fede ortodossa onde alcune tribù semitiche erano conservatrici.

Alla progenie di Cam par che si debba aggiudicare quella deificazione del male, quel culto di un dio satanico, nefario, distruttore, che insanguinò i primi altari del gentilesimo, regnò nell' Asia meridionale senza competitori, prima delle invasioni giapetiche (e se ne veggono ancora le reliquie negl' Iezidi e nei Curdi, discendenti degli antichi Carduchi o Gordiei), trapelò nel cuore e a libeccio dell' Affrica, dove informa tuttavia i crudi riti della Guinea e del Conco, spaziò per Europa, imperversò nella Scandinavia e passò perfino in America cogli Aztechi dove spiantò le cerimonie pacifiche già radicate fra il lago Nicarauga ed il Gila. Imperocchè, quando i Giapetici furono commisti coi Camiti, la moltitudine dei vinti sforzò i vincitori a far buone in parte le loro credenze e a contenersi di mitigarle, non potendo abolirle; onde nacquero quel sincretismo ieratico, quei dualismi e quei triteismi in cui il dio malefico tien l' ultimo grado, come una deità detronizzata che occupava già il primo, e mantiene, benchè scaduta, i segni dell' antica potenza. Il che mi par chiaro nell' Ariman dei Persiani e nel Siva degl' Indi, quali ci vengono rappresentati dall' Avesta e dai Vedi, monumenti della riforma giapetica che mal dissimulano il predominio del culto anteriore e camitico. (Sulla maggioranza di Ariman, ved. l' Anquetil, *Mém. de l'Acad. des Inscript.*, *T. 37*, *p. 615*, *616*, *617*; e su quella di Siva, lo stesso autore, *Oupnek. T. 1*,

p. 641, 642). Il contrapposto fra il Bramismo e il Visnuismo boreale da un canto, e il Sivaismo, che fu in origine australe, dall'altro, non è meno visibile di quello che corre fra le dottrine iraniche introdotte da Zoach camita (forse uno dei Nemrodi), e quelle di Usceng e di Om, che Zoroastro in appresso modificò e ristorò.

Da questi sacerdozi iranici vetustissimi fu anche ingentilito il secondo ramo giapetico, cioè la stirpe gialla che popolò la Cina, il Giappone, il Tibet, l'India oltre il Gange, l'Asia centrale e boreale, l'Oceania e l'America. I due sistemi più antichi della Cina, dei quali Confucio e Laotsè quasi coetanei furono rinnovatori anzichè autori, hanno coll'emanatismo iranico una tale corrispondenza che mal si può attribuire a un concorso fortuito. Il primo ciclo dei miti cinesi si può credere in parte identico al primo ciclo dei miti iranici; e se il celebre Deguignes invece di far uscir dall'Egitto i primi coloni gialli della provincia di Sciansi, gli avesse chiamati dalle radici dell'Elborz e dei Beluri, il suo presupposto non si potrebbe riprendere. La dottrina dei Ching si riscontra colla forma più antica dell'emanatismo, nata innanzi alla dispersione e comune a quasi tutti i popoli disseminati dalle falde dei monti Celesti a quelle dell'Erminio e dell'Atlante; e lo Sciu-ching serba in ispecie molte tracce del conflitto occorso fra le dottrine avventizie dei Giapetici e le superstizioni native dei

Miao, primi abitatori del paese, distesi largamente a ostro del fiume Azzurro, e probabilmente di origine camitica (*Sciu-ching*, *trad. par Gaubil*, *I*, *3*; *III*, *4*; *IV*, *1*; *et al. pass.*). Il panteismo del Tao è una riforma posteriore di quelle prime dottrine e un perfezionamento filosofico della teorica dell'emanazione, analogo a quello che Budda quattro o cinque secoli innanzi aveva fatto nell'India.

La discendenza fisiologica della stirpe rossa di America e della schiatta bruna o bronzina dell'Oceania dal ceppo giallo è ammessa dai naturalisti di maggior grido, e il Cuvier considera risolutamente gl'Indiani occidentali e i Malai come due rami mongolici. Le similitudini organiche ci riportano a una patria primitiva e comune, la quale non può meglio altrove che nell'Iran collocarsi; ma vi si aggiunge l'analogia degl'istituti e delle dottrine. I semi di pulitezza posseduti dagli antichi popoli dell'Anahuac, dell'Iucatan, del Guatemala, di Cundinamarca e del Perù sono di genio orientale, e talvolta l'analogia esclude ogni dubbio, come si vede nel calendario dei Toltechi e degli Aztechi, coniato su quello dei popoli asiatici (*Humboldt*, *Vues des Cordill. et monum. d'Amér.*, *Paris 1816. T. 1, p. 56; T. 2, p. 2, seq. 358-363*), e nell'imagine del *phallus* trovata sui monumenti (*Revista mexicana*, *Mexico*, *1835*, *T. 1*, *p. 549*, *550*). I personaggi mitici di Manco, Bochica, Amaliyaca, Quetzalcohuatl, Vodan, e Ue-

man hanno pure una similitudine così espressa coi Tesmofori ieratici di levante, che il passaggio della civiltà orientale in America si può tenere per indubitato, checchè ne dica il chiarissimo Letronne (*Journ. des Sav.*, *Octob. 1837*, *p. 615*). Ma se la derivazione è certa, il modo e il tempo di essa sono oscurissimi. Il ciclo di civiltà americana onde i vestigi si serbano, non ci obbliga a risalire oltre i principii della nostra era. Ma è difficile a definire, se gli autori di essa siano usciti immediatamente dall'Asia o da una civiltà anteriore, stanziata nel nuovo mondo da più secoli innanzi. Favoreggiano quest'ultima sentenza le tradizioni unanimi che fanno venir da Oriente quegli arcani legislatori e capisetta; conforme alla quale quel seggio di coltura antichissimo si potria collocare nelle Antille e nella Florida, ovvero nella vasta Polipotamia che divide il Maragnone dall'Orenoco, dove nel secolo quindecimo sparsi viveano i Caraibi, piccolo ma non ignobile avanzo di un gran popolo non affatto rozzo, nè molto dissimile ai poeti-ci littorani di Arauco.

Meno incerta mi pare l'origine delle popolazioni che riempiono i due terzi dei vasti arcipelaghi meridionali. È probabile che primi ad accasarsi nella Malesia e nell'Australia siano stati i Camiti della Persia e dell' India espulsi dai Giapetici, e che reliquie di quegli aborigeni siano le tribù negre o negricanti e bruttissime degli Endameni, dei Papù, degli Austra-

liesi, e quelle che si trovano in parecchie isole dell'arcipelago indiano, a Formosa, in alcuni distretti del Decan, nella penisola di Malacca, e nei monti che partono il reame di Siam dalla Cocincina. Un'altra migrazione composta di popoli flavi diede origine alla stirpe malaia della Micronesia, della Polinesia e delle isole più prossime ai lidi dell'Asia, e potè stendersi fino a Madagascar per lo strascico delle isolette che corrono a garbino di Sumatra, o congiungono le Maldive colle Comore, e sono quasi le Aleuziane dell'oceano australe. Forse da alcuni di questi Malai, stanziati sul littorale dell'Affrica dalla banda dell'este, muovono quelle caravane che, valicate le alture del centro, apparvero ai viaggiatori nelle contrade di ponente (*Walckenaer*, *Hist. gén. des voy.*, *T. 10*, *p. 362-367: T. XI*, *p. 224*). Per molte ragioni che qui non posso esporre, io tengo per verosimile che le prime migrazioni dei Malai siano antichissime, e coetanee o poco posteriori alla grande dispersione dei Camiti; al che si aggiunge qualche peso da certe tradizioni di Giava (uno dei seggi principali di quella coltura) e dagl'indizi di una religione uniforme e di volto asiatico presso i popoli della Polinesia da smisurati bracci di mare ora disgiunti (*Bullet. de la soc. de géogr.*, *1836*, *p. 162-165*). Che se per la moltitudine delle isole coralline o vulcaniche gli arcipelaghi e *attoloni* (*b*) dell'Oceania non si possono tutti considerare come frantumi di un

antico continente; quest' opinione riesce plausibile se si ristringe ad alcuni gruppi di altra natura, ed è corroborata da parecchie memorie malaie, indiane, ceilanesi, secondo le quali l'oceano di quella banda avrebbe anche avuto la sua Atlantide.

L'Europa antica (lasciando per ora in disparte i Pelasghi) ha coll'Iran una connessione cospicua, così nelle sue lingue, dal biscaglino e dagl'idiomi finnici in fuori, come nelle instituzioni e nelle dottrine. I Pilofori, i Druidi e gli Scaldi sono tre ierocrazie che per gli ordini loro, i riti, le credenze, si attengono al ramo indogermanico dei Giapetici bianchi dell'Oriente; e senza far di Zamolsi e di Odino dei discepoli o degli *avatari* di Budda, non si può negare che questi due personaggi mitici abbiano un sembiante orientale e che entrambi rappresentino il sistema delle caste, l'uno nel primo grado di esso e tuttavia fiorente l'imperio ieratico, l'altro sotto il successivo predominio della classe guerriera. Ma checchè si giudichi di questi particolari, l'origine iranica di tali popoli è fondata sui canoni inconcussi della etnografia.

Il lettore mi perdonerà questa corta intramessa sulle origini e prime migrazioni dei popoli, necessaria a mettergli davanti agli occhi, quasi in ispecchio, il nascimento, i passaggi e le vicende generali delle arti. Dalla quale si raccoglie che la ierocrazia camitica e giapetica della Mesopotamia e del contermino Iran fu

il principio dinamico da cui nacquero tutti i pontificati scismatici, le filosofie e le credenze eterodosse dei vari paesi; e quindi anche le lettere poetiche e ogni opera dell'immaginazione. L'emanatismo, che fu la prima alterazione del vero e nacque innanzi alla divisione del genere umano, impedì che l'arte sacerdotale di Oriente toccasse il segno della bellezza, ma pregiudicò meno al sublime per le ragioni dianzi esposte. Il processo dell'arte orientale corrispose pertanto esattamente a quello della falsa formola sostituita alla vera. Negli ordini della natura, lo spazio e il tempo empirici, donde scaturisce il sublime matematico per l'immaginativa, sono il contenente degl'individui reali in cui risiede il Bello; tanto che il contenente e il contenuto sono prodotti da una forza infinita dal cui intuito rappresentato visibilmente nasce il sublime dinamico. L'emanatista, a tenore de' suoi principii, immedesima sostanzialmente il contenuto mondano colla Cagion prima che lo produce, non ammettendo fra loro altro divario che quello per cui la potenza si disforma dall'atto e l'esistenza implicata dalla sua esplicazione. Ma quanto al contenente, egli non ammette nè anco questa diversità e se lo raffigura come identico al principio esplicante, eziandio modalmente; cosicchè il tempo e lo spazio sono la stessa forza emanatrice nel momento che precede l'esplicazione cosmica. Nè gli è possibile il discorrere altrimenti; giacchè, rimossa la creazione sostanziale

e confuso il sensibile coll'intelligibile, lo spazio e il tempo puri non si distinguono più dallo spazio e dal tempo empirici, l'estensione e la durata attuale del mondo s'immedesimano colla possibilità loro inseparabile dall'essenza increata. Il qual concetto diede luogo al dogma teologico dei Caldei e alla deificazione del tempo e del luogo interminati (*Lajard*, *Rech. sur le culte ecc. de Vénus*, *Paris*, *1837. p. 10*, *seq.*), la quale a parer mio risale ai primi sacerdozii anteriori alla dispersione, e dipende dal ciclo uranico di tutte le antiche mitologie; com'è a vedere nel Cronos dei Pelasghi e nel Zeruane Acherene dei libri zendici, la notizia compiuta del quale si trova solo in un passo di Damascio (*Hyde*, *Hist. relig. vet. Pers.*, *Oxon. 1700*, *p. 291. — Anquétil. Mém. de l'Acad. des inscript.*, *T. 38*, *p. 584*, *585*).

Applicando questo concetto di Dio e della natura alle ragioni dell'arte, i sacerdoti emanatisti si proposero di creare un *cosmos* artificiale, ed escogitarono un contenente che generasse il suo compreso e i tipi individui delle cose mondane, come il tempo e lo spazio cosmici immedesimati coll'essenza divina generano i particolari oggetti di cui consta il visibile universo. A tal effetto fu trovata l'architettura, che è l'arte produttiva del contenente. L'opera architettonica, che colla vasta grandiosità delle sue dimensioni rapisce lo spettatore, rende imagine dello spazio immenso, in cui l'unità emanatrice si va lentamente

ed eternamente esplicando sotto una varietà di forme maravigliose. Ma lo spazio non può ferire i sensi e l'immaginativa, nè entrare nel dominio della natura e dell'arte, se non in quanto è diviso e limitato da certi confini sensibili; onde nel mondo naturale il sublime matematico dell'estensione nasce dalle linee orizzontali o verticali che la distinguono per qualche verso, come l'espansione celeste e terrestre, lo spiano interminato del mare, i ripidi gioghi dei monti, il perpendicolo delle frane e dei burroni, le alte cime ondeggianti delle foreste. L'ingegno dell'uomo riproduce a suo potere i sublimi lineamenti di questa struttura naturale e imita l'architetto del mondo nelle sue opere. Egli innalza i suoi edifizi sopra le alture e volge a profitto dell'arte quelle saldezze naturali, quasi piedestalli destinati a sostenerne le opere e a ricevere il loro compimento dalle mani dell'artista. Le fabbriche orientali posano spesso sopra una piattaforma, come in Persia e in Egitto, ovvero sopra una piramide tronca, naturale o artificiale, come nella Mesopotamia, nella Media e nel Messico. Oltre l'elevazion della base, la stessa forma piramidale dei più antichi edifizi, l'altezza loro e la mole smisurata, la grossezza enorme dei materiali, la solidità della struttura e il tutto insieme indirizzato a eccitare l'ammirazione dei riguardanti, mostrano che gli architetti mirassero a gareggiar colla natura, e ad imitare il sublime dei monti. La piramide che, al dire di Ta-

cito (*Ann.*, *II*, *61*), è una spezie di montagna artificiale condotta al cielo, fu probabilmente un trovato dei Camiti; ai quali si possono attribuire, oltre quelle di Ghizè antichissime, alcune delle diciannove a meriggio di Menfi, e delle etiopiche, vetuste e nude di geroglifici; i quali contrassegnano i monumenti giapetici dei Sabi, autori della seconda civiltà egizia. Certo lo smisurato e il colossale dei lavori fu introdotto dai Camiti, imitati ma non superati nell'audacia dei concetti delle stirpi posteriori; e la piramide, come simbolo filosofico e religioso dell'emanatismo (*Descr. de l'Egypte*, *T. 9*, *p. 485 - 514* — *Conf. Meister*, *Comm. soc. scient. Gotting. ad an. 1774. P. I*, *p. 193-203*), si può credere ideata dagli autori di questo sistema e adombrata nella torre babelica. Le volte e le cupole di origine assai meno antica rappresentano il convesso del cielo e corrispondono nella storia dell'arte ai progressi scientifici che introdussero le curve nei moti e nelle moli del firmamento; ma gli ampli ed eccelsi soffitti dei templi e sepolcri egizi, nei quali talvolta si effigiavano gli astri, come si vede tuttavia nei due zodiaci di Latopoli (*Esnè*), in quelli di Tentira (*Dendera*), nelle tavole astronomiche di Ermonti e della necropoli regia di Tebe (*Descr. de l'Egypte*, *T. 1*, *p. 366*, *seq.*; *409*, *seq.*; *T. 3*, *p. 215*, *216*, *217*, *323-331*, *470-495*; *T. 8*, *p. 10*, *11*, *12*; *T. 9*, *p. 46-59*); e i soppalchi delle sale ipostile sostenuti da enormi

colonne le cui cime fioriscono nella vaga vegetazione del giglio acquatico e della palma, somigliano la volta celeste, quasi sorretta dai peristili basaltici e dai picchi nevosi come da novello Atlante, o dagli alberi annosi e giganteschi delle selve. Talvolta ancora, come nei pirei dell' antica Persia, l' edifizio è aperto di sopra e ha per base un monte, per tetto il cielo, cooperando le magnificenze di natura, come nel teatro greco, e quasi maritandosi agli spettacoli dell' arte.

Perchè l' architettura adombri in un certo modo l'aspetto delle cose naturali, non se ne vuol già inferire che sia una semplice imitazione di esse. Nell'arte non v'ha propriamente imitazione complessiva di un tutto, ma solo delle parti che, quasi materiali greggi tolti dalla realtà e destituiti di valore estetico, si compongono, armonizzano, trasformano per opera dell'ingegno, secondo un modello ideale che somiglia, ma non risponde mai appieno agli oggetti esteriori. L'euritmia architettonica è la copia di un tipo vergine che non si trova di fuori nè anco imperfettamente; nel che l' architettura differisce dalla pittura, scultura, poesia, e ha per compagna solamente la musica. L'architettura di Oriente con le ampie aree orizzontali e verticali, i soffitti eccelsi, e più tardi le spaziose cupole campate in aria, le piramidi, gli obelischi, le torri, i minareti, i piloni, le sale ipostile, i dromi di sfingi, i santuarii, i laberinti, le siringhe, gl'ipogei e

le altre sue opere, rappresenta certo in qualche modo l'orizzonte terrestre e marittimo, lo spazio celeste, le montagne massicce, i gioghi svelti ed ertissimi, le foreste, le vie arborate, i sotterranei, le caverne e le altre grandezze di natura; ma fra le sublimità naturali e le artificiali corre una semplice analogia e non quella perfetta convenienza e similitudine a cui mira l'imitazione.

La forma curvilinea fu poco usata dai primi artefici orientali; ond'è che l'artificio delle volte fu ignoto agli antichi Egizi, benchè se ne veggano i principii a File e ad Elefantina (*Descr. de l'Egypte*, *T. I*, *pag. 34, 35, 198, 199*) (1). Il che si vuole attribuire così al difetto di scienza, come alle influenze di una cosmologia bambina; ma principalmente alle suggestioni istintive della fantasia estetica, secondo le leggi

(1) Il Ker Porter riprende coloro che attribuiscono a Zoroastro l'introduzione dell'arco semicircolare di cui non v'ha esempio nei monumenti di Persepoli e negli altri più antichi edifici della Persia (dai due altari di Nacsci-Rustam in fuori), come non si vede pure nei tetti e nelle finestre dell' alto Egitto. L' uso del semicircolo non entrò in Persia prima dei Macedoni, e fu applicato dai Sassanidi alle cupole dei palagi e dei templi. Gli Arabi modificarono questa forma e vi sostituirono le ondulazioni piramidali dell'arco saracenico. Allora si trovarono i portici, quasi viali di pietra. La cupola di Sultanea è il capolavoro di questa spezie di architettura. *Ker Porter, Travels. T. 1, p. 702, 703.*

della quale la linea torta appartiene sovrattutto al Bello e la diritta al sublime. Ora nell'arte orientale, come nei principii della natura, il sublime prevale sul Bello. La linea retta è sublime, perchè è potenzialmente infinita e non ha in sè il suo termine da cui sempre si allontana; laddove la curva è finita perchè, anche rimovendone i confini, tende a rientrare in sè stessa e ad immedesimare il suo principio col suo fine; onde l' una risponde allo spazio puro, e l'altra allo spazio empirico. La prima è inorganica, essendo sempre conforme e identica a sè stessa, come lo spazio infinito che trascorre: la seconda è organica e soggiace alla diversità dell'estensione empirica e finita; perciò quella predomina negli esseri inorganici della natura, e questa nei corpi organizzati. La linea retta esprime la medesimezza dell'elemento primitivo della natura, il contenente universale, la creazione nell'atto primo, l'epoca primordiale del mondo, il mezzo termine della formola ideale e le ragioni ontologiche del sublime: la curva adombra la varietà dell' elemento secondario delle cose, il contenuto cosmico ne' suoi particolari, l'atto secondo della creazione, il compimento della cosmogonia, l'ultimo membro della formola razionale e la realtà obbiettiva del Bello. Il che tanto è vero che, quanto più la curva si accosta all'infinito e al sublime, tanto più si scosta dalla sua natura e finalmente si confonde colla retta, quando è divenuta attualmente senza limiti; giacchè la retta,

come osserva Galileo, è la periferia di un circolo infinito (*Dialoghi Giorn.* 3, *Opere*, *Milano*, 1811. *T. XI*, *p.* 196). Perciò i Pitagorici simboleggiavano colla linea retta l' unità implicante e colla curva la varietà esplicata del loro assoluto, conforme al dogma dell'emanazione; e i due schemi geometrici formano il settimo dei loro principii biformi, secondo il catalogo conservato da Aristotile (*Metaph.*, *I*, 4). Quindi non è meraviglia se troviamo la simbolica orale dei filosofi italogreci nell'architettura ieratica da cui ebbe il suo nascimento.

L'architettura sola non basta a rappresentare il contenente universale delle cose create. Il quale essendo di due sorta, l' uno geometrico che consiste nello spazio, l'altro aritmetico che versa nel tempo, l'arte effigiatrice del primo non esprime che per metà il sublime matematico e il *Cronostopos* senza limiti dell'antico emanatismo. A questo difetto supplisce la musica; la quale idoleggia il contenente aritmetico per mezzo della successione, della durata e del numero, come l'architettura imita il contenente geometrico per via della coesistenza, dell'estensione e delle figure. L'architettura e la musica hanno fra loro molte rassomiglianze. 1.° Sono arti universali, madri di tutti gli artifizi ingegnosi, e fra loro sorelle, come nate a un parto dalla parola. 2.° Si fondano del pari in sul concetto matematico e ne esprimono le due facce indivise, onde l'una è compimento dell' altra. 3.° Ri-

sguardano il membro intermedio della formola ideale, giacchè le idee del tempo e dello spazio s'innestano in quella della creazione. 4.º La qualità estetica, che è principalmente di loro appartenenza, è il sublime, benchè siano anche capaci di bellezza. 5.º Precedettero le altre arti secondo l'ordine cronologico, come vanno loro innanzi secondo l'ordine logico; onde la storia ce ne addita l'origine anteriore a ogni altro trovato umano (*Gen.*, *IV*, *17*, *21*, *22*). E ci sono assai popoli che hanno architetti senza pittori e scultori, e conoscono la musica senza la poesia; altri edificano bene, ma scolpiscono e dipingono rozzamente, come i Cinesi, ovvero coltivano l'armonia ma trascurano i versi, come si può conghietturare degli antichi Egizi: laddove il contrario non ha luogo. Che se i bisogni della vita spiegano l'invenzione e gl'incrementi dell'architettura e la sua soprastanza sulle altre arti figurative, questa ragione non è applicabile alla musica. 6.º Imitano l'universo nel suo complesso, non nelle parti, per modo generico e non ispecifico; onde s'apparentano colle scienze universali, quali sono l'astronomia e la matematica. La cognazione di queste due discipline colla musica in particolare è antichissima, e occupò gl'ingegni più stupendi da Pitagora e da Platone sino al Keplero, per tacere dei vecchi filosofi orientali e pelasghi, dai quali è probabile che ritraesse l'inclito caposcuola di Crotona.

Di rincontro a queste analogie fra le due arti prin-

cipi si osservano alcune dissomiglianze derivanti dal loro proprio soggetto e degne di considerazione. 1.° Il soggetto dell'architettura è lo spazio, e della musica il tempo. Ora, benchè lo spazio e il tempo puri sieno egualmente obbiettivi e assoluti in sè stessi, v'ha tuttavia fra loro questo divario, che l'intuito dello spazio è occasionato (non causato) dalla percezione delle cose esteriori e materiali, laddove quello del tempo è eccitato dalla considerazione di noi medesimi, come esseri spirituali e pensanti. Dal che seguita che la mente applica lo spazio agli oggetti di fuori prima di applicarlo a sè stessa, e procede oppositamente riguardo al tempo; cosicchè ella trasferisce il concetto dell'esistenza locale (largamente considerata) dal difuori al didentro, e quello dell'esistenza temporanea dal didentro al di fuori, collocando sè medesima in un luogo in quanto per via del corpo ella è parte del mondo, e misurando la durata del mondo, in quanto per via del corpo esso è in commercio col nostro proprio animo. Questo divario fu acutamente avvertito dal Kant, quando nell'estetica trascendentale considerò il tempo come la forma del senso interno, e lo spazio come quella del senso esteriore; benchè errasse a subbiettivare queste due forme, come errano coloro che subbiettivano il tempo, perchè altri (il Maine-Biran e il Royer-Collard) han provato che dall'animo proviene la vera misura di esso. Tal discrepanza dei due schemi matematici si riflette nelle due arti

generatrici che li rappresentano. L'architettura tiene più del materiale e dell'estrinseco, la musica dell'intrinseco e dello spirituale; onde considerandole cosmologicamente e rispetto al senso esteriore, la musica si contiene nell'architettura, come lo spirito nel corpo, l'uomo nel mondo, il tempo nello spazio e l'orchestra nel teatro o nel tempio; laddove psicologicamente e in ordine al senso intimo, il contrario ha luogo, e l'architettura è nella musica, come l'oggetto pensato nell'animo che lo pensa. Esse hanno perciò reciprocamente fra loro le ragioni di contenente e di contenuto, e per questo verso sono parallele e gemelle: se non che l'interno soprastando all'esterno e lo spirituale al corporeo, il tempo si vendica una legittima maggioranza sullo spazio e la musica sull'architettura. Per questo rispetto la musica può esser celebrata per la prima delle arti, come a senno degli emanatisti il tempo senza limiti è il primo momento ontologico dell'assoluto. 2.º Il senso architettonico è la vista, che apprende le forme esterne de'corpi; il senso musicale è l'udito, che per via del suono comunica colla forza intima degli oggetti che lo producono. 3.º L'architettura genera il sublime mediante l'infinità dello steso, cioè coll'immenso, e la musica coll'infinità della durata, cioè coll'eterno. L'espansione architettonica è estrinseca e obbiettiva, laddove la durata musicale è interna e subbiettiva; conciossiachè l'armonia non rende imagine di una durata che s'attenga alle cose di

fuori, ma solo di un'eterna immanenza, concentrata quasi nel proprio animo e aliena dal flusso e dalle vicende del mondo esteriore. 4.° Accomodatamente alla loro natura, l'architettura e la musica differiscono anche pei loro effetti. La prima trasporta l'uomo fuori di sè; la seconda lo concentra in sè stesso. L'una primeggia per l'estensione, l'altra per la profondità. L'una si riferisce più all'intendimento e l'altra all'affetto; quindi è che la musica essendo più inesplicabile, più commovente, è anche per l'efficacia delle impressioni la regina delle arti.

L'architettura e la musica sono di lor natura indirizzate al sublime, perchè esprimono l'idea dello spazio e del tempo senza limiti. Siccome però la forma di questa espressione, apprensibile dal senso e dalla immaginativa, è limitata, sono anco capaci di bellezza, perchè il finito è la sede del Bello, il quale vi alberga ogni qualvolta l'oggetto risponde a un tipo intellettivo. Le linee architettoniche e i suoni musicali, quando sono disposti in modo che rispondono a un tipo visibile od acustico, producono il Bello, mediante la proporzione e la simmetria architettica, il numero e le consonanze musicali. L'armonia nei canti e nei suoni risponde alle complicazioni simmetriche degli edifici, e la melodia de' primi alle proporzioni semplici de' secondi, onde la melodia è quasi una serie di proporzioni che si succedono, come l'euritmia di una fabbrica è un complesso di accordi che

hanno luogo nello stesso tempo. Ma siccome il Bello e il sublime si diversificano, e l'uno è in ragione inversa, come si suol dire, dell'altro, perciò la sublimità artificiale accoppiandosi al Bello sottostà alla naturale che per lo più è schietta e rapisce tutto l'animo dello spettatore non distornato da altro pensiero. La natura è sovranamente sublime in quelle sue parti che non sono regolari nè simmetriche, come il cielo stellato, il mare in burrasca, le giogaie variamente merlate, le vette ineguali e le erte scoscese dei monti; ne'quali oggetti se qualche ordine si recasse, se ne scemerebbe la grandiosità. E senza parlar dei torrenti, delle cataratte, delle bufere, dei turbini, degli uracani, dei fuochi celesti e sotterranei, che romoreggiando e scrosciando non mostrano saper nulla di accordi e destano pure un'impressione sublime; io penso che se il concento pitagorico delle sfere si verificasse (o le nostre orecchie impeciate si sturassero ad udirlo), lo troveremmo più sublime che bello. Per la stessa ragione nell'architettura orientale la sublimità predomina, e nella greca la bellezza; e un divario conforme corre fra l'antica e la moderna musica. Che se nell'arte il sublime non dee essere affatto scompagnato dal Bello, ciò nasce da che, non potendo le deboli forze dell'uomo emular degnamente le opere colossali della natura, il piacere prodotto dai lavori artificiali sarebbe troppo scarso, se alla tenuità del sublime che vi si ravvisa non supplisse il Bello il domi-

nio del quale è conceduto all'uomo, dove che il vero e compito sublime è privilegio incomunicabile della Causa infinita.

La bellezza che abbiamo testè notata nell'architettura e nella musica è solamente quantitativa, e nasce dallo spazio e dal tempo in quanto queste due forme sono capaci di certe corrispondenze e proporzioni. Ma il Bello che deriva dalla quantità è poca cosa rispetto al Bello qualitativo che emerge dalle idee specifiche delle forze create per cui ciascun ordine di queste si differenzia dagli altri di qualità e di natura. A questo genere di bellezza son consecrate le arti secondarie, alcune delle quali sono visive e simultanee, come la pittura e la scultura, altre visive e successive, come la mimica e la danza, altre infine acustiche e successive, come la poesia e l'eloquenza; e hanno ciò di comune, che l'idea predominante nelle loro rappresentazioni è il tipo umano che ne costituisce il soggetto principale, lasciando agli altri tipi un luogo accessorio; laddove questo tipo è affatto escluso dal Bello quantitativo, o vogliam dire matematico. Ma le arti primarie possono volgere a profitto loro i vantaggi delle loro figliuole e appropriarseli, come si vede negli ornati pittorici e scultorii degli edifici e nella parte sentimentale delle melodie; dove l'architettura si aggiudica specialmente la parte esterna e materiale del tipo umano, quando la musica, che non può essere figurativa, si compiace di esprimere la parte morale

e incorporea di quello, ritraendo l'amore, l' odio, la gioia, il tripudio, la mestizia, il dolore, il terrore, e tutti quegli altri affetti che formano il più caro attrattivo delle consonanze musicali. In virtù di queste aggiunte, le due arti principi vengono a comprendere e incorporarsi le arti subordinate, e rispondono eziandio al contenuto qualitativo del mondo; il quale è una varietà di forze specificamente diverse fra cui l'umana primeggia, dove che il tempo e lo spazio che lo contengono constano di parti della stessa natura.

Ma come mai l'elemento quantitativo ha dato luogo al qualitativo? Come il Bello in tutte le sue parti potè uscire dal sublime matematico? Come insomma le arti primarie, cioè l'architettura e la musica, hanno prodotte le arti secondarie? Richiamiamoci alla memoria la nostra formola estetica, secondo la quale il sublime dinamico crea il Bello e il matematico lo contiene, come l' Ente crea l' esistente, a tenore della formola ideale. Per trovare la generazione delle arti non abbiamo che ad aggiungere al sublime matematico il dinamico; il quale farà scaturire dal primo ogni genere di bellezza, come dalla espansione del tempo e dello spazio emerse la varietà delle cose mondane per opera della virtù creatrice. Il principio del sublime dinamico è la forza infinita e creante che piglia qualità di sublime, accompagnandosi a una forma sensibile, cioè diventando parola, o Verbo; parola creatrice in quanto effettua i tipi intelligibili delle co-

se nel mondo, e parola rivelatrice in quanto gli manifesta all'intuito delle menti create. Il Bello nell'arte deriva dallo stesso principio del Bello nella natura, dal principio del sublime e di ogni qualità estetica, dal principio dell' arte, di ogni civiltà, del pensiero intuitivo e riflesso dell'uomo; cioè dalla parola rivelata; e quindi le arti secondarie rampollano dalle primarie in virtù della loro causa e hanno la stessa origine.

La parola è scritta o semplicemente parlata. La prima fu incorporata coll' architettura, la seconda colla musica, e le due arti madri fecondate dal loro principio acquistarono il germe dei tipi intelligibili delle cose la cui esplicazione produsse di mano in mano le arti secondarie. I tipi intelligibili contenuti nella parola rivelata si travasarono con essa nelle arti primarie, come tosto la scrittura fu immedesimata cogli edifici e la favella coi concenti musici; ma da principio non vi furono che in potenza; cioè abbozzati, implicati, avviluppati, confusi col loro contenente, privi dell'indipendenza loro propria, come il fiore ed il frutto si racchiudono nella semenza, e come a tenore degli emanatisti le cose finite sono nell' assoluto prima dell'esplicamento cosmico. E in vero l'architettura e la musica già pregne dei germi ideali del Bello, mediante il loro connubio colla parola, ci rendono a capello l' immagine del *Cronostopos* assoluto della più antica filosofia eterodossa, gravido ab eterno delle

esistenze mondane. Ma acciò questi germi si schiudano e le arti secondarie escano alla luce, uopo è che intervenga nuovamente la parola rivelatrice che faccia passare all' atto le potenze estetiche da lei create; onde l' architettura e la musica siano veramente generatrici. Perciò intorno alla produzione delle arti secondarie per opera delle primarie, e del Bello per via del sublime, si vuole partitamente spiegare la formazione del germe architettonico e musicale delle arti derivative e la sua esplicazione. Le quali due cose corrispondono alla concezione e alla nascita, che sono i due momenti più principali di ogni processo dinamico negli ordini universali della natura organizzata. La parola è nei due casi il principio maschio e fecondatore che, a guisa del *phallus* simbolico degli Egizi, infonde nelle arti regie un nuovo principio di vita, dotandole di nuove potenze, o svolgendo le potenze implicate; ma ella interviene nell' uno e nell'altro in modo alquanto diverso, come si vedrà.

Descriviamo in prima la formazione del germe estetico nell' architettura. La ragione per cui la parola scritta fu incorporata agli edifizi si dee ripetere dalla simbologia ieratica degli Orientali la quale, oltre ai simboli propriamente detti, comprende anche quella parte della mitologia che è indirizzata ad esprimere le verità ideali. (Sulla natura dei simboli e dei miti in genere, ved. Ottofredo Muller, *Proleg. zu einer wisenschaft. mytolog. Gotting. 1825, p. 59*, *seq.*,

e il Guigniaut, *Relig. de l'antiq. par Creuzer, T. 1, p. 528—537.)* La simbolica considerata generalmente è l'espressione essoterica e naturale dell'idea: chè i concetti razionali non si possono ripensare se non rivestiti di un segno che diventa simbolo ogni qual volta rappresenta l'intelligibile acconciamento all'indole dell'immaginativa. Così la voce Dio è un mero segno; ma l'antico dei giorni di Daniele, la croce ansata, lo scarabeo, l'occhio, il serpente, la sfinge e molti altri emblemi di questa fatta usati dagli Egizi erano simboli espressivi delle varie nozioni racchiuse nell'idea della Divinità. Il simbolo parla all'immaginativa, perchè viene campato nello spazio empirico o fantastico; ond'è che la simbolica tramezza fra la filosofia e la fisica, come la fantasia tiene un luogo medio fra la ragione e il senso, e come la creazione è interposta fra l'Ente e le esistenze. Il simbolo essendo un sensibile tolto dall'ultimo membro della formola ideale, somiglia al Bello che nasce dal sublime; e l'idea acroamatica crea il suo segno essoterico, come il sublime crea il Bello. Havvi dunque fra l'estetica e l'emblematica questa similitudine, che ambe appartengono materialmente alla nozione dell'esistente; ma corre questo divario, che il Bello esprime solo il tipo di una cosa creata, incarnato nell'ultimo termine della formola, e quindi un intelligibile relativo; laddove il simbolo per lo più si riferisce all'intelligibile assoluto in sè stesso o nelle sue relazioni estrinseche. Dal

che nasce un'altra differenza; giacchè il Bello, essendo una copia delle idee specifiche, corrisponde loro a perfezione, dove che il simbolo non somiglia punto alla cosa simboleggiata, e si lega con essa per un vincolo arbitrario o fondato solo sulle analogie rimotissime che uniscono il Creatore colle creature. E di vero, come mai un semplice segno potrebbe per sè stesso idoleggiare l'Idea che non ha nessuna proporzione colle cose sensate e finite donde il simbolo è tratto? L'ente è il pretto vero nella sua sostanzialità assoluta; onde il Jeova biblico non è suscettivo di essere figurato, ma solo simboleggiato, ed è inestetico, anzi innominato e ineffabile in quanto il nome che gli si dà non può essere onomatopeico ed esprime un concetto schiettamente razionale. All'incontro l' Eloim o Eloà creatore, cioè la forza infinita che si manifesta colla espansione del tempo e dello spazio mondano, riveste una qualità estetica ed è sublime: l'Uomo Dio è bello. Gli attributi divini d'immensità, eternità, onnipotenza sono pure sublimi in quanto si attuano estrinsecamente nella creazione e appariscono negli effetti loro. Dalle quali discrepanze fra l' estetica e la simbologia conseguita che il Bello e il simbolo si oppongono essenzialmente fra loro, nè possono immedesimarsi senza nuocersi reciprocamente. Come si scorge ragguagliando l'arte orientale colla greca; nella prima delle quali la venustà della forma sottostà alla precisione dell'emblema e ne è quasi sempre guasta,

e spesso annullata; laddove nella seconda il Bello signoreggia per modo che il simbolo ne scapita e non di rado svanisce.

L'architettura orientale sino da' suoi principii fu essenzialmente simbolica. Non pare che ciò si possa volgere in dubbio, sia che si guardi alla persona dei primi architettori, di professione ieratici, o si abbia l'occhio alla grandezza colossale dei monumenti non possibile a spiegarsi colle sole ragioni dell'utile o delle sensuali delizie, e arguenti uno scopo più nobile nella mente degli edificatori. Che questo scopo sia stato estetico in quanto si voleva colle moli architettoniche eccitare il senso del sublime, niuno sarà che il neghi. E chi potrebbe dubitarne, rimirando un obelisco o una piramide? Ma il sublime è naturalmente e necessariamente simbolico, e in ciò differisce dal Bello il quale, non che inchiudere il simbolo, mal si accorda colla natura. Il sublime è simbolico in quanto gli schemi sensibili e grandiosi che lo costituiscono, richiamando allo spirito l'idea dell'infinito, l'idoleggiano e lo rappresentano in un certo modo all'immaginativa. Ora, che cos'è l'infinito se non l'Ente, cioè il primo membro della formola? Al quale la mente nostra è condotta dalla rappresentazione fantastica del tempo e dello spazio, come da un simbolo naturale. Vedesi adunque che il genio estetico dell'architettura, come arte indirizzata al sublime, non si può sequestrare da un certo simbolismo che di necessità

risulta dall' indole dello stesso sublime ; nel che consiste radicalmente il vincolo logico dell' architettura colla parola, come quella ch' è in origine metaforica, poetica, e quindi simbolica. Lo stesso dicasi della musica. Oltrechè, se si discorre degli architetti orientali, siccome essi professavano il panteismo dell'emanazione, l'edifizio o il tempio che rappresentava lo spazio cosmico veniva ad essere agli occhi loro un emblema del dio spazio (il *Topos* gemello del *Cronos*) e simboleggiava teologicamente la Divinità, come esteticamente eccitava il senso del sublime in coloro che il contemplavano. D'altra parte il contenuto dello spazio mondano, non differendo, a parere degli emanatisti, dal contenente stesso, cioè dal dio spazio, se non come l'esplicazione si differenzia dalla sostanza implicata, l'architettura dovea rappresentare eziandio le cose mondane come implicate nel contenente divino, e quindi esprimere adequatamente il Teocosmo. Ma le forme architettoniche per la loro semplicità non possono sortire questo effetto se non molto imperfettamente e per modo affatto generico, come si scorge nella piramide, che significa la varietà delle cose finite inclusa nell' unità infinita e emanatrice. Per supplire a questo difetto, gli architettori sacerdotali ricorsero alla scrittura che incorporarono nelle pareti delle loro fabbriche. Così nei templi egizi le muraglie sono gremite di geroglifici che fanno con esse tutto un corpo, e rappresen-

tano la virtualità delle cose mondane contenuta nello spazio divino e assoluto; onde l'edifizio tutto quanto è quasi un geroglifico immenso, composto di una varietà innumerabile di emblemi particolari, e così nel complesso come nelle parti rende una viva imagine del Teocosmo.

La scrittura, che nel suo più largo significato è la rappresentazione delle idee per mezzo di segni visuali, è alfabetica o ideografica; e questa può essere semplicemente simbolica o ieroglifica, quando una parte dei simboli adoperati esprime direttamente la parola e non il concetto che vi corrisponde. La scrittura alfabetica è la parola morta, disciolta, disorganizzata, ridotta allo stato informe di mera potenza. Credesi comunemente ch'ella sia d'origine posteriore alla ieroglifica e quasi un compendio, un perfezionamento di essa; nella quale i caratteri fonetici segnano il passaggio dall'ideografia all'alfabeto. Io tengo per probabile il contrario, sia piscologicamente parlando, perchè l'abbiccì dovette nascere dai segni acustici e dalla favella anzichè dai simboli visivi, sia storicamente discorrendo, per quanto la scarsità delle memorie ce lo comporta. Imperocchè l'uso dei geroglifici si trova solo presso alcune nazioni antiche, quali sono i Sabi di Egitto, i Cinesi, i popoli del Messico, del Guatemala e del Perù (sui geroglifici dei Peruviani, ignorati da molti scrittori, vedi l'Humboldt, *Vues des Cordill.*, *T. 2, p. 355, 356*), tutti di razza

giapetica, e vi è così diversificato che si può dubitare se sia stato un patrimonio natio di quelle genti quando viveano in comune, ovvero un loro trovato particolare dopo che furono divise le une dalle altre. La prima sentenza potrebbe solo abbrcaciarsi quando si volesse credere col Deguignes, col Gebelin, col Mairan e altri scrittori, che vi sia un'analogia minuta e reale fra i caratteri cinesi e i simboli egizi (*Mém. de l'Acad. des Inscript., T. 29, P. 2, p. 2, seq. Gebelin., Hist. nat. de la parole; Liv. 4, Ch. 14, p. 365—375*); e in tal caso bisognerebbe supporre che fra i Giapetici bianchi da cui mosse la civiltà egizia e i Giapetici gialli da cui uscirono i coloni dello Sciansì, dell'Anahuac e delle Ande peruviane sia corsa una comunella di origine o di civiltà più stretta che fra quelli e le altre nazioni; giacchè non si trova ombra di geroglifici nei monumenti mesopotamici, persiani, indi, pelasgici e delle altre genti. Ma pretermettendo questo punto difficile, mi pare in ogni caso molto probabile che i Sabi avessero una scrittura compitamente alfabetica per gli usi giornalieri della vita pubblica e privata, riserbando gl'ieroglifici per gli atti più solenni e i monumenti. L'invenzione dell'alfabeto è certo più antica della civiltà giapetica, e chi la recasse ai tempi antidiluviani potrebbe trovar qualche ragione per corroborare la sua sentenza. Che se si fa posteriore al diluvio, è molto probabile che già prima di Abramo, per non dire innan-

zi alla dispersione, due alfabeti essenzialmente diversi si conoscessero, l'uno semitico di origine e l'altro camitico. L'alfabeto nativo dei Semiti, o sia stato fenicio, come alcuni vogliono, o siriaco, o caldaico, o forse meglio nabateo, diede per diretto o per indiretto origine a tutte le scritture non ieroglifiche che si conoscano, da quelle in fuori che constano di soli caratteri rettilinei. Tal è la scrittura cuneiforme di cui sono tuttavia coperti gl' immensi ruderi della Mesopotamia e che io attribuirei ai Camiti benchè altre stirpi l'adottassero, come adottarono l'altra civiltà di quella schiatta; onde tali caratteri si trovano sui materiali qua e là dispersi nella vasta tratta di paese che divide l'Indo dal Tanai, dal Jassarte e dal Nilo. Le tre specie diverse di segni cuneiformi che son meglio conosciute, e le copiose inscrizioni che le rappresentano, a Van, a Babilonia, a Bisutun, a Persepoli, argomentano plausibile la opinione dell' Heeren che fossero solo adoperate nei monumenti; onde possiamo considerare i caratteri a conio come la scrittura monumentale più antica di cui, secondo la conghiettura ardita e in vero poco fondata di alcuni dotti, avremmo un avanzo nelle ruine scandinaviche. Aggiungasi che la forma rettilineare e piramidale per la sua semplicità arguisce un'origine più antica degli alfabeti semitici e appartiene pel suo genio simbolico a quel popolo che introdusse la forma panteistica della piramide nell' architettura (*Lajard*, *Rech. sur*

le culte ecc. de Vénus, *1. Mém.*, *p. 23.*) Egli è vero che in alcune inscrizioni riportate dal Porter si trovano alcune curve isolate; ma oltre che paiono estrinseche alla scrittura, la complicazione dei caratteri che vi si veggono accusa al paleografo un'epoca delle meno antiche.

La scelta fra i segni alfabetici e gl' ideografici si dee ripetere non tanto dal vario genio delle antiche nazioni, quanto dalla natura dei materiali posti in opera; onde non è meraviglia se presso i Babilonesi e gli Assirii, costretti di murare a terra cotta, le lettere piramidali semplicissime facessero l'ufficio delle grandi sculture e dei ricchi geroglifici che decoravano i marmi e le pietre di Persepoli e gli stupendi graniti di Siene. Questa varietà nel modo di esprimere il simbolismo architettonico ebbe influenza nelle arti secondarie alle quali la scrittura alfabetica era meno propizia. I simboli ideografici essendo tolti dalle cose create e in ispecie dall'uomo, l'artista ritraendoli dovette pigliare per norma gli oggetti reali a cui si riferivano e studiarsi di rappresentarli quanto meglio sapeva, e questa materiale similitudine, che non conteneva ancora la bellezza, forza è che suscitasse nella mente di lui i tipi fantastici correlativi, e lo invitasse ad esprimerli collo scarpello e coi colori. Se non che per conseguire il vero Bello sarebbe stato necessario modificare il simbolo in grazia della venustà; il che non era consentito dallo scopo dell' arte, che era la

religione, e dall'indole degli artisti, che erano governati dai sacerdoti e sottoposti nei loro lavori alla norma di leggi immutabili (*Champollion*, *Panth. egypt.*, *art. Neith génératrice*). Quindi è che la perfezione estetica delle statue, dei rilievi e dei dipinti fu di rado conseguita dagli Orientali; non già per difetto di perizia, ma a bello studio; il che da ciò si raccoglie, che quando non furono impediti dalle esigenze simboliche riuscirono a una rara eccellenza, come ci attestano alcune figure d'uomini e d'animali che tuttavia si veggono in Egitto e a Persepoli (Ved. le tavole della *Descr. de l'Egypte* e del Ker Porter).

Nello stesso modo che la parola scritta produsse la simbolica architettonica e con essa il germe del Bello figurato, pittorico e scultorio, la parola parlata diede nascimento alla simbolica musicale che contiene in potenza il Bello poetico e oratorio e, congiunta alla bellezza figurativa, genera la mimica e la danza. La scrittura in effetto e l'iconografia sono la parola architettica immedesimata coll'edifizio, come la favella e l'accento sono la parola musicale identificata col canto. La musica vocale fu certò antichissima, poichè dovette precedere l'instrumentale, quasi coeva ai principii del mondo (*Gen.*, *IV*, *21*). Ora la musica vocale provenne dalla parola; la quale, se non è alterata da un difetto organico, contiene naturalmente un principio di armonia che diventa espresso e sensibile quando l'uomo, mosso dall'affetto, s'in-

nalza alla recitazione e alla declamazione oratoria. Il parlare animato condusse gli uomini al canto; e il canto unito alla parola articolata gli fece passare di mano in mano dalla semplice prosa al parallelismo di alcune lingue semitiche, e quindi al ritmo, al metro, alla versificazione, all'assonanza, alla rima. Ma questi accessorii del Bello poetico sono solamente quantitativi, e non costituiscono la parte più eletta della poesia e delle arti affini, consistente nella rappresentazione animata del tipo umano e della natura. La favella recò nella musica il seme di queste bellezze, non come complesso di suoni, ma come simbolica di cose e d' idee. E siccome la parola rivelata e ieratica era principalmente religiosa, ed esprimeva sottosopra quella somma di nozioni che per mezzo della scrittura erano simboleggiate negli edifizi, vedesi come nelle due arti principi la parola fecondatrice fosse una ed identica, e variasse solo nella forma in quanto il verbo architettonico era la traduzione del verbo musicale, come la scrittura è la traduzione della favella. Questa unione delle due arti madri nell'unità della parola loro principio, per cui entrambe risalgono alla rivelazione, è degna di essere considerata: in essa si fonda il connubio di quelle e l'opera generatrice per cui le arti derivative già concepite vennero in luce e passarono dalla potenza all'atto.

Ma prima di descrivere questo processo, fermia-

moci un istante a considerar nella storia le tracce di quell' epoca primitiva in cui il Bello era implicato nelle arti principi, ma non prodotto di fuori; la quale occupa tutto l' intervallo che corse dalla concezione delle arti derivative al loro nascimento. La perdita dei monumenti non ci consente che semplici conghietture riguardo allo stato dell'architettura bambina, e il rapido cenno del Genesi sulla torre babelica, che fu l' ultimo monumento dell' unità primitiva del genere umano, non basterebbe a porgercene un concetto, se non fosse verosimile che le forme essenziali di quell'edifizio furono riprodotte nel tempio di Belo descritto in parte da Erodoto. Anzi il Porter, che visitò e descrisse con grande accuratezza que' luoghi, crede, non senza fondamento, che quel magnifico tempio, attribuito a Semiramide, fosse in parte materialmente identico al babelico edifizio, e che il Birs Nemrod ne sia un avanzo; il quale, secondo questa opinione, sarebbe il monumento più vetusto che si trovi sopra la terra (*Travels, T. 2, p. 305—331. Conf. Rich, Mémoir, p. 56*). Tutta quanta la Mesopotamia è sparsa di tali ruderi antichissimi; quali sono l'Al-lmer, il Tepessè e il Bursa-Scisciara, notabili per la loro grandezza (*Porter, ib. p. 275—297, 390—398*); piantati sopra enormi rialti; fatti di mattoni durissimi, cotti al sole o al fuoco, e spesso vergati a caratteri cuneiformi; accennanti per le loro fogge a una moltiplice e varia struttura, e intorniati

nei piani circostanti dai rottami di minori fabbriche onde s'imborgava l'edifizio piramidale del centro. Egli è difficile il non ravvisare in alcune di queste more le reliquie delle prime città camitiche Arac, Asciad e Scialanne (*Gen. X*, *10*). Il tempio di Belo e la torre babelica dovevano essere a principio un santuario, un palagio, una specola, un cimiterio e un collegio di sacerdoti; e rispondevano a quell'esemplare architettico e motiforme della civiltà camitica che ebbe poscia nelle piramidi egizie un applicazione più circoscritta e speciale. Tal fu senza dubbio la città primitiva, seggio della civiltà e dell'imperio ieratico, la quale racchiudeva nella sua moltiplice unità i semi delle arti che di mano in mano si andarono sviluppando e distinguendo le une dalle altre; e dove la simbologia architettonica ebbe i suoi rudimenti tuttavia confusi, come i vari generi di architettura che in appresso fiorirono separatamente si mescolavano insieme nell'edifizio primitivo.

Maggiori lumi abbiamo intorno alle origini della simbolica orale e della parola musica. I libri sacri dei popoli eterodossi, come i Vedi, l'Avesta, i Ching, e lo stesso codice del popolo ortodosso ed eletto, contengono alcuni brani di canti religiosi o civili, antichissimi, anteriori certo all'arte dello scrivere, e nati convenevolmente ad un parto coll'armonia del canto e coll'invenzione dei primi strumenti. Trovata la scrittura, le tradizioni sparse e quei primi vagiti della

poesia furono raccolti in un libro enciclopedico, prosaico e poetico, religioso e politico, storico e favoloso, acroamatico ed essoterico; il quale mescolatamente contenea le lettere posteriori, come l'edifizio moltiplice in cui si conservava gelosamente quel sacro deposito per mano dei sacerdoti, racchiudeva i principii di tutte le arti. Il libro per eccellenza era la simbologia parlante, come l'edifizio la simbologia muta; l'uno insegnava la parola rivelata per via dell'udito, l'altro per via degli occhi; entrambi esprimevano a modo loro la sintesi primitiva del reale e dello scibile nella cognizione intuitiva, come le opere succedenti imitano l'indole della riflessione e sono l'analisi esplicativa di quel primo componimento. Tali furono i Vedi nell'India, composti di dogmi, di preghiere, di riti, di tradizioni, di favole, di filosofemi; dai quali nacquero la Rameide e il Maabarata che d'altra parte si connettono colla splendida iconografia dei templi visnuiti di Ellora. I Purani, ciascun dei quali, come nota il Jones, è una teogonia, una cosmogonia, una cronologia, un'istoria e una biografia, appartengono pure al novero dei libri sacri e enciclopedici; e se alcuni di essi, come il Bagavadam, frutto d'imitazione serotina, non sono molto antichi, altri, come il Marcandeia, risalgono a rimota età (*Mém. de l'Acad. des Inscript.*, *T. 38. Mém.*, *p. 312—325. Journ. Asiat.*, *T. 4*, *p. 24; T. 7*, *p.56. —59. Polier*, *Myth. des Hind.*, ecc.). Dello stesso

genere esser dovettero le prime scritture de' Nabatei dalle quali sorse un' intera letteratura oggi spenta, onde il Quatremère risuscitò la notizia (*Nouv. Journ. asiat. T. 15*); e i primi de' libri ermetici menzionati da Clemente d'Alessandria, e perduti, se non si tiene per reliquia di essi il rituale funebre, steso in geroglifici e in lingua ieratica e trovato fra le mani di molte mummie (*Champollion*, *Panth. egypt.*, *art. Neut génératrice*, *et Thout*). Tali libri di cui Confucio fu anzi compilatore o editore che autore, e quelli che composti da lui son tuttavia intarsiati di canzoni, sentenze, documenti della prima civiltà cinese. Alla classe medesima si riferiscono le parti autentiche dell' Avesta, come i ventidue capitoli del Vendidad, i Jest dei Ferveri, di Mitra, Beram, Ormuzd e altri, quasi tutto l' Iasna, opere legittime di Zoroastro, e forse residui delle due prime leggi iraniche di cui il filosofo d'Urmia fu il riformatore. Se a quel ragguaglio la compilazione degli Eddi si può chiamar recente, la dottrina espostavi, specialmente in quello di Semundo, risale a tempi molto antichi; e la Voluspa, composta, secondo alcuni critici, prima che il Cristianesimo penetrasse nella Scandinavia, ne riporta verso Oriente, fino a Zamolsi e alle prime memorie della Tracia. Il libro sacro e fondamentale non mancò nè anco in America fra le prime popolazioni del Messico, dove fiorì una letteratura i cui vestigi si serbano. Netzaualcoiotl, l' Alfredo del nuovo

mondo, principe, guerriero, eroe, poeta, filosofo, legislatore, culto in quella mezza barbarie, di costume e d'ingegno singolarmente amabili, infesto alla truce superstizione de' suoi tempi, virtuoso e savio, salvo una volta che peccò per amore e trascorse, come Davide, dal tenero all'atroce, infelice e perseguitato nei suoi primi anni, conquistatore de' proprii stati, prospero e potente in vecchiezza, ma disamorato della regia potenza, compose, come Salomone, alcuni versi dolentissimi sulle umane miserie e sulla vanità di ogni bene mondano (*Veytia*, *Hist. antigua de Méjico*, *Lib. 2*, *3*, e *T. 3*, *Apend.*, *p. 223—267. Ixtlilxochitl*, *Hist.*, *des Chichimèques*, *trad. par Ternaux-Compans*, *Paris 1840*, *p. 1. Chap. 30—49*, *e l'Append.*). Tanta perfezione e delicatezza di facoltà poetica arguiscono una cultura già bene innanzi condotta, e ci fan ricordare il libro sacro dei Toltechi scritto a ieroglifici dall' astrologo Ueman e arso probabilmente al tempo della conquista; il quale, per quanto se ne racconta, era una vera enciclopedia che abbracciava tutta la civiltà di quel popolo (*Veytia*, *op. cit.*, *T. 1*, *p. 214*, *215*, *216*, *240—246*). Finalmente, trapassando nel paese classico di Grecia, troviamo l'epica omerica figliata dalle credenze coloniali e pelasgiche e preceduta da quelle scritture ieratiche di cui abbiamo ancora un sunto o un frammento in Esiodo.

La città primitiva e sacra e il libro divino e fon-

damentale contenevano adunque potenzialmente i progressi futuri di ogni arte nell' unità della parola simboleggiata, per cui l'una di quelle due cose era il riverbero e l'espressione dell'altra. Ora ci rimane a vedere come le potenze estetiche di quei primi fiori dell'architettura e della musica portassero i loro frutti e il Bello nascesse. Il principio che schiuse il germe recondito e recò il parto alla luce, fu quel medesimo che avea prodotto il suo concepimento; cioè la parola, e la parola primitiva, recitata, letta, cantata, musica, non la parola figurata e architettonica che era una traduzione di quella. Anche qui ritorna in campo il primato della musica, primogenita di tutte le arti, come quella che s' immedesima colla parola originale e parlata, non con la parola derivativa e scritta, come l'architettura. La potenza fecondatrice della musica, atta a destare la vena estetica e a produrre i tipi del Bello sotto ogni forma, quasi dialetti vari di una lingua unica, non fu abbastanza avvertita dai filosofi, e mi pare uno dei fatti men repugnabili e più ragguardevoli dello spirito umano. L' armonia del suono e del canto è una fonte feconda d'inspirazioni nobilissime e adempie gli uffici assegnati da Platone alla Musa propagatrice del furor poetico (*Ion*); la sua efficacia è tale che si lascia addietro tutte le arti e la stessa poesia. Perciò i grandi artisti e poeti l'amano straordinariamente, non solo per lo diletto che ne ritraggono, ma perchè serve lo-

ro di stimolo potentissimo a creare le lor fantasie sovrumane; come si narra di molti, e in particolare di Antonio Canova. L'Alfieri racconta di aver ideate le scene più terribili delle sue tragedie mentre era rapito da una bellissima musica; e io credo che l'ingegno poetico dell' Alighieri dovesse non poco ai canti dei trovatori e a Casella, e che per gratitudine ponesse l'amico e il provenzale Arnaldo in luogo di salvazione. Anche fuori delle arti e nel campo del vero, del bene, delle passioni, degli affetti, l' armonia ha un grande imperio sull'uomo, atteso la cognazione della fantasia colle altre facoltà, e può eccitare così l'ingegno alle grandi scoperte, come l' animo all' amore, all' odio, alla pace, al furore, alle dolci e violenti commozioni, ai sensi magnanimi della virtù e della gloria. Noti sono i prodigi operati dall'antica musica e la sua efficacia per mansuefare e ingentilire gli uomini adombrata dai miti eleganti di Orfeo, di Arione e del fondatore di Tebe. Che se la squisita mollezza dei nostri costumi e il difetto di semplicità che vizia spesso il contrappunto moderno ci rendono meno atti alle gagliarde impressioni dell'armonia; la sua potenza è tuttavia attestata dall' uso e dagli abusi del teatro. La qual potenza spicca principalmente in due modi; cioè in prima nell' attitudine a destar l' affetto religioso, atteso il consorzio dell'armonia coll' Idea e col sublime aritmetico; onde il suono è il solo elemento sensitivo per cui il concetto dell' eterno può

rendersi accessibile all' immaginazione. Il suono rappresenta la parte più intima dell'assoluto matematico cioè l' immanenza eterna, come la luce ne idoleggia la parte esteriore, cioè l'onnipresenza nello spazio senza limiti; l'uno è lo strumento acustico e interno dell'armonia musicale, e l' altro lo strumento visivo ed esterno dell' euritmia architettonica. Perciò il divino poeta volendo ritrarre alla fantasia il mondo spirituale ed eterno e la beatitudine infinita de' suoi abitanti, fece quel mirabile intreccio di risi, di canti, di melodie e di splendori per cui vinse sè stesso nell' ultimo delle sue cantiche. L' altra proprietà della musica consiste nel trasportare l'animo umano dal mondo reale in quello dell' immaginativa, nel dare i colori e le attrattive di questa facoltà alle cose esteriori, nell' animare gli oggetti insensati e morti, nel diffondere su tutto ciò che ci sta d' intorno una bellezza e un' armonia di gran lunga superiori a quelle che vi si trovano in effetto. Un lavoro d' arte e uno squarcio di poesia paiono molto più belli quando sono contemplati e uditi fra le consonanze musicali; e i versi mediocri o brutti degli improvvisanti paiono talvolta bellissimi, anche ai buoni giudici, quando sono bene espressi dalla declamazione e dal canto. Chi è che trovandosi in un vecchio duomo, mentre rimbomba del suono maestoso e potente dell'organo, non gli paia talvolta che quelle solenni modulazioni diano moto, vita e parola alle statue immobili delle nicchie e

ai dipinti silenziosi delle volte e delle pareti? Io vo pensando che la pittura e la scultura nascessero a principio e pigliassero i lor primi incrementi dalla muta simbolica dei templi eccheggianti degl' inni sacri e dei concenti musicali. Il simbolo figurato è di sua natura inerte, inanime, taciturno, ed esprime la quiete delle cose immanenti, escluse dalle vicende del tempo; onde nasce il secco, il duro, il monotono, insomma l' inestetico di tali rappresentazioni. Ma una cantilena o una musica religiosa accompagnata dalle impressioni sublimi delle proporzioni architettoniche dovette ravvivare quella morta iconografia agli occhi dei riguardanti e destare i primi concetti del Bello pittorico, scultorio ed epico negli animi disposti e connaturati alle impressioni religiose, quali erano quelli dei popoli antichissimi e in ispecie degli artisti che appartenevano come i poeti alla classe sacerdotale. Gli ornati e gli emblemi dei nostri edifizi sono poca cosa rispetto a quelli dei templi orientali; moli immense, coperte dentro e fuori di sculture o di ieroglifici, e in cui sovente, come in Egitto, non troveresti una spanna di nudo, anche dove non penetra per ordinario l'occhio dello spettatore. Or che effetto vogliam credere che questo spettacolo e quasi mondo di figure eccitasse in una mente fatta come quella di Michelangelo o di Leonardo, mentre si celebravano le solennità dei riti augusti e spesso terribili, e si cantavano le parole riputate divine fra i concenti musici

proporzionati alla grandezza della religione e alla magnificenza del santuario? Gualtiero Scott descrive mirabilmente in un suo romanzo quella specie di sopore che senza spegnere la coscienza del mondo esterno ne mescola le impressioni agl'idoli della fantasia; e finge che uno de'suoi personaggi posto in questa condizione vedesse muoversi, animarsi, atteggiare le figure storiate sugli arazzi della camera in cui posava, mentre sotto le finestre risonava una dolcissima musica le cui impressioni si consertavano a quelle degli occhi e della immaginativa nell' animo del sopito. Ora un effetto simile accade talvolta eziandio nella veglia, quando l' animo è fortemente agitato dalle affezioni estetiche e sottoposto al predominio della immaginazione.

Come tosto l' unità primigenia dell' architettura e della musica, fecondata dalla parola, andò esplicandosi e producendo di fuori la varietà chiusa nel suo seno, le stesse arti principi si ampliarono, s'ingrandirono e misero in luce a mano a mano le arti inferiori. Nell' architettura, l' edifizio moltiforme e piramidale dell'età precedente diede luogo al tempio, al palagio e alla necropoli; triade grandiosa in cui si divise quella prima unità. La separazione del palagio dal tempio corrispose a quel periodo civile in cui la casta dei militi si distinse da quella dei sacerdoti a cui da principio era stata congiunta; come il prevaler del palagio, divenuto reggia, sul santuario, in grandezza

e magnificenza, accenna al predominio acquistato dai guerrieri sul ceto ieratico. Onde la emblematica dei reali soggiorni era militare e civile, non religiosa come quella dei sacri edifizi. Il palagio e il tempio rappresentativi delle due caste principi che possedevano il deposito della civil cultura, divennero il centro della città ampliata, monarcale e sacerdotale; ovvero se i preti ed i militi si pareggiavano, diedero luogo a due città distinte, l'una regia e civile, l'altra sacra e ieratica; come Aiodia e Casi, Meaco e Jeddo, Amritsir e Laora, Bagdad e Lamecca, Persepoli e Ecbatana o Susa, Colula e Tenoctitlan o Tezcuco, Iraca e Tunja, e via discorrendo. Ma quando i soldati prevalsero, la città regia e guerriera oscurò l'altra; come accadde alla Babilonia mesopotamica e alla Tebe egizia nelle età gloriose e conquistatrici di Nabucco e di Sesostri. Babilonia ai tempi del primo era quadrangolare e si stendeva largamente sulle due ripe dell'Eufrate: l'ala sua occidentale e più antica comprendeva a garbino il tempio di Belo, e l'orientale, divenuta seggio del principe, mostra ancor oggi in tre macerie grandissime di rottami i vestigi di quelle splendide e monarcali delizie (*Ker Porter*, *Travels*, *T. 2*, *p. 337—388. Heeren*, *De la polit. etc.*, *T. 2*, *p. 174—216*). L' Egitto ebbe la sua città sacra nell'etiopica Meroe ch'era un gruppo di templi e di collegii sacerdotali; la quale fu oscurata da Tebe quando sorsero i suoi palagi e sepolcri sulle due sponde

del Nilo; fra' quali le reggie di Carnac e di Lussor che vincono per grandezza stupenda le altre meraviglie della Tebaide, formavano colle loro ampie dipendenze quasi due città riunite in un corpo dai maestosi e lunghissimi filari delle colossali sfingi. A ciascuna di quelle si attergavano uno o più templi a uso del Faraone, come membri accessorii del reale albergo (*Descr. de l'Egypte*, *T. 2*, *3. Heeren. op. cit.*, *T. 6)* (1). Al palagio era contiguo il giardino o *paradiso*, usato e caro anche oggi agli Orientali, nel quale l'arte si mesce e gareggia colla natura. Egli è noto che i giardini detti inglesi, conosciuti dagl' Italiani fin dal secolo sestodecimo e forse prima, sono antichi nell' Asia e sovrattutto nella Cina; nè erano ignoti alle antiche popolazioni di America. (Vedi la descrizione dei magnifici giardini di Netzaualcoiolt, e specialmente di quello di Tezcotzinco, bellissimo fra tutti, nell'Ixtlilxochitl, *Hist. des Chichim.*, *P. 1*, *Ch. 42)*. L'uso di tali delizie ci riporta fino ai tempi favolosi, e al celebre orto delle Esperidi, descritto da Scilace *(ed Gronov. p. 110)*, ovvero

(1) Il sig. di Lamennais dice che se, fuori dei sepolcri « si « è serbato qualche vestigio delle regie dimore dei Faraoni, « tali ruine sono così confuse con quelle dei templi, che egli « è per lo meno assai difficile il discernere le une dalle altre » *(Esq. d'une philos.*, Paris, 1840, T. 3, p. 180, 181). Che giudizio dobbiamo fare dell'erudizione di questo scrittore?

a quei viridiarii o Edeni naturali, quattro dei quali son tuttavia famosi nelle contrade di Levante (*Herbetot*, *Bibl. orient.*, *La Haye*, *1777. T. 2*, *p. 108; T. 3*, *p. 17*). L'Hegel deride con ragione quelle squisite e posticce imitazioni di natura che oggi si usano in questo genere di lavori, e antipone loro una regolarità e simmetria architettonica. Ma lontana dai due estremi è la varietà giudiziosa dei giardini orientali che, senza scimiottar la natura con opere puerili, ne imitano le vere bellezze, schivando quella fredda e monotona euritmia la quale spoglia quasi i vegetabili che adornano un tal luogo e le acque che il rigano, di libertà e di vita. E chi è, verbigrazia, di giudizio così disgraziato, che antiponga il giardino delle Tuilerie a quello di Boboli e non trovi fra loro lo stesso divario che distingue i palagi attigui, l'uno il più brutto del mondo, e l'altro il più bello e magnifico nella sua semplicità?

Il terzo membro dell'adulta architettura fu la necropoli, o città dei morti, che s'innalzava presso a quella dei vivi, come si vede ancora a Cirene, a Persepoli e a Tebe; laddove nell'epoca precedente l'ipogeo ieratico occupava il cuore dell'altura piramidale. Due modi di sepoltura paiono aver prevalso anticamente, secondo che le nazioni erano di origine camitica o giapetica. Presso i Camiti, come nella Mesopotamia, nell'Egitto boreale, nell'Etiopia e nell'Asia minore, nella Grecia e nell'Italia più vetuste,

i morti per lo più si tumulavano in edifizi o rialti sopra terra; come si vede nelle piramidi della Nubia e dell'Eptanomide, nel tempio di Belo di cui rimangono i vestigi, nelle ruine di Vetulonia e nei sepolcri superstiti o ricordati di Porsenna, di Dercenno, di Patroclo, di Ettore e di Aliatte. All'incontro, fra le popolazioni giapetiche dell'India, della Persia, della Tebaide e dell'Asia inferiore, era in uso l'interrare ossia il riporre i cadaveri negli scavi naturali o artifiziali dei campi o delle montagne. Talvolta ancora i due generi di sepoltura (il cui contrapposto si vede in Egitto ragguagliando Tebe con Menfi) insieme si collegavano in un certo modo, come si scorge nelle grandiose ruine di Cirene, di Tolemaide, di Teuchira, di Telmesso e di Petra. Se non che gli scavi non furono ristretti al servigio dei morti, ma spesso si adoperarono a onore o ricovero degl'iddii e dei vivi, come a Ebsambul nella Nubia, a Ellora, a Elefanta, a Salsete, a Carli nell'India, in alcuni luoghi della Persia, della Siria, dell'Arabia, e nelle singolari città troglodítiche d'Indchiguis nella Tracia, d'Ipsica in Sicilia e di Bamian o Galgala nel Corassan orientale.

Minori progressi fece la musica inceppata dall'uso, dalle leggi religiose o civili, dall'autorità dei sacerdoti o dei legislatori, che non permettevano un'arte così potente nel signoreggiare i cuori degli uomini all'arbitrio e al capriccio dei privati. E ciò non solo

in Oriente, ma anche presso i Greci, e specialmente appo i Doriesi, che davano a quella un'importanza non solo religiosa ma civile, e imitavano gli Egizi, i quali penarono molti secoli prima di passare dalla lira tricorde al decacordo (*Descr. de l'Egypte*, *T. 8*, *314—353*). Alla stessa condizione soggiacquero la pittura e la scoltura, che non pervennero mai in Oriente a liberarsi affatto dalle pastoie dei simboli. La poesia medesima fu sottoposta presso gli Egizi a pari servitù; onde l'epica e la drammatica o furono loro ignote, o non conseguirono quella perfezione che rende immortali le opere dell'ingegno. La lirica certo fu la più antica poesia, e i suoi primi rudimenti nacquero colla parola e col canto e fecero parte del libro sacro e nazionale: l'inno fu la prima ode e la prima canzone. Ma la lirica che precede l'epica è rozza e bambina, e non giunge a maturità che dopo di essa, come si ritrae dalla storia di quasi tutte le letterature. La poesia adulta e perfetta, la poesia per eccellenza, la poesia madre, verso la quale tutte le altre maniere di componimenti poetici hanno la relazione de'rami col tronco e delle parti col tutto, e di cui la drammatica è la primogenita, è l'epopea orientale, per ampiezza e maestà di gran lunga superiore alla greca. L'India ce ne fornisce due modelli la cui data precisa è incerta, ma che fuor di dubbio appartengono a quell'epoca in cui il genio libero e giapetico dei Bramiti e dei Visnuiti prevalse sull'in-

dole cupa e feroce del Sivaismo primitivo. La Rameide e il Maabarata sono il racconto di una storia divina in cui gli eventi umani non sono introdotti se non in quanto s'intrecciano all'opera degli iddii, come la cosmogonia si collega colla teogonia, secondo l'intenzione degli emanatisti. Ora, questa storia divina essendo sottosopra quella che venne nei templi simboleggiata, come si vede ancora in molti luoghi del Decan, e avendo le sue fondamenta nelle tradizioni nazionali e nel libro riputato altresì divino, l'epopea venne ad essere *l'esposizione parlata dell'esplicamento divino nel mondo*, *rappresentato dai simboli architettonici*, *conservato dalla tradizione*, *insegnato primieramente dalla parola musicale e dal libro antonomastico*. Ora, questo esplicamento divino nel mondo, reso poetico e accomodato alla fantasia, si riscontra coll'*avatara* indico, e coi regni divini ed eroici di tutte le antiche mitologie che servirono di base ai poemi epici da Omero sino a Firdussi; tanto che, se si piglia la detta voce largamente per esprimere il concetto emanatistico comune a tutte le false religioni, segregandolo dagli accessorii acroamatici e dagli ornamenti essoterici propri dell'India, si può dire che l'epopea eterodossa fu in ogni luogo e tempo il racconto poetico di un avatara, come il tempio ne fu l'effigie muta, come il rituale religioso e il codice sacro ne furono la rappresentazione mimica e l'esposizion dottrinale. La qual

definizione si assesta non solo all'epopea religiosa e sacerdotale di Valmichi e di Viasa, ma anche all'epopea eroica e guerriera di Omero e di Firdussi, benchè in questa seconda l'idea emanatistica sia meno cospicua e spesso svanisca fra le fizioni arbitrarie e capricciose del poeta. Ma certo in ogni caso il protagonista epico è un uomo divino, dotato di virtù oltranaturale, capo di una vasta impresa, nazionale, religiosa, cosmopolitica, a cui mettono mano cielo e terra, e che dà luogo al conflitto di tutte le forze cosmiche. L'eroe greco o persiano tiene ancor del celeste ed è, per così dire, un avatara abbacinato che ricorda la sua origine, come Achille e Rustemo ci rendono imagine di Rama e di Crisna. E come l'epopea ieratica fu inspirata dalla simbolica dei templi sotto l'imperio sacerdotale, così l'epopea guerresca nacque sotto il predominio dei soldati, e potè essere aiutata dall'emblematica eroica che adornava la dimora del capomilite e principe.

L'esplicazione del Bello incominciò adunque colla separazione organica del tempio e dell'epopea da'germi che li contenevano. Tuttavia tal separazione non rompeva l'originale unità delle arti; anzi la conteneva e la rappresentava; giacchè nel tempio si unificavano tutti i gentili artifizii, e nell'epopea ogni genere di letteratura e di poesia. D'altra parte il tempio e l'epopea insieme si collegavano nella unità della parola religiosa e colla doppia relazione di contenenza

esterna ed interna che ho divisata di sopra a proposito dell'architettura e della musica. Il che ci mostra come in quei primordii le lettere e le arti nobili non fossero sparpagliate e independenti fra loro, ma con maraviglioso accordo insieme congiunte e concorressero alla produzione di quel *cosmo* artificiale che emula la natura nelle parti e nel tutto. Nè alcuno si meravigli che l' eterodossia antica abbia serbato tale unità, perduta in appresso; imperocchè il genio orientale, anche sviato, tenne sempre dell'indole sintetica e primitiva; laddove lo smembramento delle arti, frutto dell'analisi e del passaggio della signoria politica dall' unità ieratica alla moltitudine laicale, è cosa occidentale e assai più recente. Il corso e l'esplicamento estetico corrispose al civile; e come al patriarcato primitivo succedette il governo delle caste col predominio dei sacerdoti per cui si esplicavano gli ordini patriarcali, senza scapito dell'unità; così all'edifizio e al libro moltiforme dei principii tennero dietro il tempio quadrilatero, la piramide e la città quadrangolare, correlative alla tetrade castale e alla divisione quaternaria del libro divino (i Vedi); e con esse l'epopea una, varia e moltiplice, come tal genere di reggimento. La sintesi estetica dei primi tempi fu un riverbero della unità religiosa, morale e politica dell'umana famiglia; imperocchè le varie arti sono quasi i dialetti di una lingua madre, come i varii idiomi nati col dispergersi dei popoli furono *disje-*

cta membra di una loquela primitiva. Mancata l' unità nelle idee, nelle instituzioni e nella favella, anche le opere dell' immaginazione a lungo andare si sparpagliarono: la pittura, la scoltura, la poesia, la musica, divulse dall' architettura, uscirono dal santuario, loro seggio natio, si sparsero nella vita civile, divennero private e profane, e se questo smembramento giovò loro in quanto le emanceppò dal giogo importuno dei simboli e dall'imperio tirannico dei sacerdoti, recò loro d'altra parte non piccolo pregiudicio. Da questo scisma introdotto fra le arti nacque ciò che Hegel chiama *difetto di situazione*, e che egli considera come lo stato primitivo di quelle, conforme ai dogmi del panteismo. Il difetto di situazione si ricerca nel simbolo, come quello che esprime un vero obbiettivo, immanente, destituito di successione temporaria; ma nelle arti arguisce una spezie di mancamento, e non ha luogo se non quando i loro lavori sono rimossi dal loro seggio idoneo, isolati gli uni dagli altri e spogliati delle loro attinenze reciproche (1).

(1) Perchè, dice l' Hegel, lo svolgimento dell'individualità sia possibile, è necessario che l'ideale passi alla forma determinata, alla rappresentazione de' caratteri e delle azioni. Ma questa manifestazione non può compirsi che in circostanze ed in situazioni determinate, che addivengono l'occasione o le cause esistenti di questo svolgimento. Prese in sè stesse, queste cause non hanno del significato che nel loro rapporto

La divisione delle lettere e delle arti ebbe luogo nell' antichità a mano a mano che alla ierocrazia già

come l'uomo la cui libertà è chiamata ad effettuare al difuori ciò che costituisce il fondo di queste potenze, e formano ciò che si chiama *situazione*.

Nello svolgimento poi progressivo della *situazione* Hegel riconosce tre momenti essenziali.

1.° *Il difetto di situazione* che già costituisce una vera situazione, perocchè si oppone alla situazione determinata, e con ciò essa è pure determinata;

2.° La *situazione priva affatto del carattere serio*, e che non per anco fornisce materia ad una opposizione;

3.° La *collisione* che portando una reazione, ingenera l'azione propriamente detta.

La teoria del filosofo alemanno intorno a questo riguardo è di grave importanza, epperò noi tenteremo di brevemente riassumerla in questa nota.

L'indipendenza assoluta, egli scrive, nella prima manifestazione dell'ideale, sul principio non dà che una esistenza, la quale non appoggiandosi che sopra sè stessa, rimane nel riposo e nella immobilità. Una somigliante esistenza non esce ancora da sè stessa per entrare in relazione con altre esistenze; ella sì nello interno come nello esterno è chiusa e concentrata nella sua unità; e questo appunto costituisce il *difetto di situazione*.

Ma quando le esistenze prive di situazione, epperò immobili internamente ed esternamente, entrando in una specie di movimento abbandonano la loro semplicità, la quale esclude ogni sviluppo, e passano ad una manifestazione più speciale, allora è che si ottengono delle situazioni determinate *prive affatto del carattere serio*, perchè non racchiudono nè

indebolita dai militi andò sottentrando il dominio delle classi inferiori. La poesia drammatica, la lirica

differenze essenziali, nè collisioni. Come è chiaro somiglianti situazioni non costituiscono nè azioni vere, nè cause determinanti di azione; ma invece non sono altro che stati in parte determinati, e semplici in sè, ovvero possono considerarsi come un atto od un fatto senza scopo essenziale, che nasca da un conflitto o possa condurvici.

Tre poi sono i gradi che si distinguono in queste situazioni determinate:

1.° Il primo grado di determinazione consiste nel passaggio dal riposo al moto ed alla manifestazione esterna, per lo effetto di un bisogno che si fa sentire e cerca di soddisfarsi.

2.° Il secondo grado di determinazione si verifica quando la situazione indica uno scopo particolare, effettuato e compiuto in sè stesso, ovvero esprime un'azione ch'è in rapporto con gli oggetti esterni; e ne'limiti di questa stessa determinazione appalesa la libertà interna del soggetto.

3.° Da ultimo il terzo grado si ottiene quando si considera la situazione determinata come quella che fornisce semplicemente una occasione per lo svolgimento de'soggetti estranei, che hanno con essa de' rapporti più o meno intimi, più o meno lontani. Così, per esempio, una disposizione particolare dell'anima, un sentimento, possono costituire una situazione, che concepita poeticamente, e messa in rapporto con le circostanze esteriori di solennità pubbliche, di vittorie, di trionfi, ecc. ecc. spinge il poeta a rivestire di una forma artistica più o meno sviluppata ciò ch'egli prova e le idee che si affollano nella sua fantasia.

Non pertanto tutte queste situazioni, quantunque determinate, non sono in sè stesse nè azioni, nè cause determinanti

militare, erotica, civile, la satira, l'elegia, l'eloquenza, la storia, le varie arti figurative corrispose-

ad un'azione propriamente detta, dal perchè non contengon nulla di serio e d'importante. Ma quando per contrario la determinazione si svolge sotto la forma di una opposizione tra i principii diversi, allora è che si ottiene ciò che costituisce la *collisione*, la quale ripete la sua origine da una violenza, che porta il torbido nello stato di cose ed in certo modo ne distrugge l'armonia che vi regnava. Siccome poi la bellezza dell'ideale consiste nella sua inalterabile unità, nella calma e nella perfezione assoluta, così è facile il comprendere che la *collisione*, a parlar con rigore, gitta l'ideale istesso nella opposizione e nella dissonanza; epperò in simile rincontro il problema dell'arte, per una parte, dee consistere nel non lasciar perire in questa lotta la libera bellezza, e per l'altra, nello svolgere l'opposizione ed il combattimento in modo, che quella rotta armonia ricomparisca e brilli di tutto lo splendore della sua vera essenza.

Hegel riduce a tre classi le diverse specie di collisioni considerate sotto un punto di veduta generale.

1.° Si riferiscono alla prima classe le collisioni che nascono da circostanze appartenenti esclusivamente al dominio della natura fisica, in quantochè esse contengono un principio di negazione, di disordine e di distruzione. Prese in sè stesse, somiglianti collisioni non offrono veruno interesse, perocchè è la natura quella che coi morbi, con le malattie e le informità distrugge l'armonia della vita; epperò l'arte le rappresenta non come fatti semplicemente accidentali, ma come ostacoli e sventure, la cui necessità prende questa forma in difetto di un'altra.

2.° Appartengono alla seconda classe le collisioni che han-

ro al successivo trasformarsi della società ieratica in comunanza laicale. Medesimamente dalla teologia

no la loro causa ne' rapporti dell' ordine naturale, rapporti reali e positivi in sè, ma che nondimeno ingenerano delle lotte e delle opposizioni nel mondo dello spirito. Tali sono, per esempio, i conflitti nel dritto di successione al trono, e nel diritto di comandare, di cui è causa e principio la nascita, considerata come fatto puramente naturale. E questi conflitti che danno origine agli odii, alle discordie, alle dissensioni, comunque accidentali, pure si riproducono in tutte le epoche dell'arte, ed han cominciato nel mondo con Caino ed Abele. Sicchè l'artista potrà con accorgimento giovarsene, usando però quei riguardi e quelle cautele che la prudenza gli suggerisce.

3.° Finalmente nella terza classe si comprendono le collisioni, che consistono nella violazione volontaria ed intenzionale delle potenze morali. In questa specie di collisioni, il punto principale è riposto nel far sì che la lotta s' impegni contro qualche cosa di realmente morale, di vero, di sacro in sè; altrimenti il conflitto manca di dignità e d' interesse. Non è poi necessario che la violazione fosse diretta, ossia che l'azione presa in sè stessa, urti un principio od un interesse morale. Basterà ch' ella sia un risultato necessario delle circostanze sentite o conosciute in mezzo alle quali il fatto si compie. Così Giulietta e Romeo si amano, ed il loro amore è innocente; ma essi sanno che l' odio divide le loro famiglie e che i loro parenti non permetteranno la loro unione. Essi adunque si preparano una collisione, ed in tal modo s' incamminano per una via seminata di discordie, e di sventure.

Hegel in ultimo conchiude questa importante teoria delle situazioni coll' esporre alcune sue profonde considerazioni,

nacque la filosofia e dalla fede la scienza; e quindi il genere misto della poesia didascalica e della filoso-

che noi non possiamo astenerci di qui riferire per la esatta e piena intelligenza della cosa. In generale, egli soggiunge, il trovar delle situazioni è un punto importante, che per ordinario cagiona molto imbarazzo agli artisti, i quali spesso, e massime al dì d' oggi, si lamentano della difficoltà di scoprire de' soggetti convenevoli che forniscano delle circostanze e delle situazioni felici. Sotto questo rapporto, a prima vista, può sembrar più degno del poeta l' essere originale e lo inventare egli stesso le sue situazioni; ma questo genere di originalità non è l' essenziale; perciocchè la situazione non costituisce nè l'idea che rappresenta l' opera di arte, nè la forma artistica originale. Essa non è che il fondo materiale su cui deve disegnarsi e svolgersi un carattere, un sentimento, una passione; e solo nel mettere in opera questo dato esteriore, per cavarne un' azione od un carattere si rivela il vero ingegno dello artista. Spesso si è detto in lode dell'arte moderna, opponendola sotto questo riguardo all' arte antica, ch'essa mostra una immaginazione d'assai più feconda; ed infatti nelle opere di arte che appartengono al medio evo ed ai tempi moderni si trova una multiplicità assai grande di situazioni, di avvenimenti, d'incidenti e di catastrofi. Ma questa ricchezza esterna è poca cosa in sè stessa, perocchè a malgrado della medesima, noi possediamo un picciolissimo numero di drammi eccellenti e di veri poemi epici. La cosa principale non è l'andamento esteriore e la successione degli avvenimenti, sibbene la manifestazione delle potenze morali e delle idee dello spirito, i grandi movimenti dell' anima e del carattere che appariscono e si rivelano nello svolgimento della rappresentazione. TRINCHERA.

sia poetica; chè tale fu la sapienza dei capiscuola indiani e della più parte de'Greci da Talete insino a Socrate. Ma la trasformazione non fu compita in Oriente, perchè ivi il ceto de' laici non giunse mai a scuotere affatto il giogo dei sacerdoti; ond'è che l'unione primitiva delle arti e la confusione nata dall'emanatismo non ci vennero mai meno del tutto. Così nell'India il regno di Vicramaditia appartiene a quella stagione di maturità sociale in cui le lettere tendono a smembrarsi, e corrisponde al secolo di Pericle in Grecia. Tuttavia, se si ragguaglia Sofocle con Calidasa, si vede quanto la divisione fosse meno innanzi nella prima di tali due regioni. L'unione estetica signoreggia ancora talmente nell'India di quel tempo che la corte poetica di Vicramaditia ci richiama più tosto allo spirito quella dei Tolomei e le lettere alessandrine; le quali tentarono di ricomporre l'accordo primitivo delle fantasie e dei dogmi. Ma una civiltà decrepita tenta invano di risalire a' suoi principii, onde la scuola di Alessandria, come certe scuole moderne, non riuscì che a produrre sotto nomi fastosi un guazzabuglio di cose eterogenee, e a spegnere affatto quel fiore di gentilezza che mirava a risuscitare.

Dobbiamo adunque, per rinvenire la divisione delle arti e delle lettere condotta a compimento e gli ultimi progressi del Bello eterodosso, visitare le regioni occidentali e il seggio della civiltà italogreca. Le due costiere del Mediterraneo dalle foci del Beti

sino a quelle del Nilo paiono essere state abitate e culte nella età succeduta immediatamente alla prima dispersione dei popoli da una nazione camitica di cui si è conservata una oscura memoria nella favola degli Atlanti. Questa favola, derisa ora quasi universalmente dai dotti nei quali, se l'erudizione abbonda, si desidera spesso un po' più di filosofia, contiene senza alcun fallo qualcosa di vero. Dalle ricerche che ho fatte su questa tradizione antichissima e che qui non posso pure accennare, sono stato indotto a conchiudere che gli Atlanti furono un ramo di quella grande schiatta che innanzi ai tempi di Abramo si stese per una tratta immensa dall'India e forse dalla Cina australe fino alle Canarie, fu autrice della prima civiltà risorta dopo il diluvio, e venne spenta in parte o dispersa ed imbarberita da alcuni grandi sconvolgimenti di natura avvenuti circa venti secoli prima della nostra era. Mosè dà alcuni cenni generici dell'origine, della civiltà e delle calamitose vicende di questa stirpe; ma non ne descrive compiutamente l'etnografia; perchè le tavole mosaiche, che sono uno specchio esattissimo delle nazioni superstiti ai tempi dell'ebreo legislatore e più o meno note agl'Israeliti, non risalgono ai popoli lontani di luogo o di età se non in quanto ne toccano la discendenza dall'unico ristoratore di tutta la specie umana. Perciò discorrendo delle contrade occidentali, Mosè non menziona partitamente che il ramo giapetico degl'in-

dogermanici che allora le signoreggiava dopo lo sterminio o la fuga dei primi abitanti, domate ed incorporatesi le loro reliquie. Gl'Iavaniti in fatti (gl'Ioni dell'Asia Minore e della Grecia) erano quella stessa razza giapetica e bianca, *audax Iapeti genus*, che uscita dall'Iran sottentrò ai Camiti della Mesopotamia, della Persia australe, dell'Egitto, dell'India, e fondò sulle ruine della società loro nuovi ordini e nuovi riti di religione e di cittadinanza. Laonde non è meraviglia se il nome di Iavan è così universale nell'antichità, e si stende dall'India (*Lassen, Comment. de Pentapotamia indica, Bonnae, 1827, p. 58-61*) fino ai paesi più occidentali, rappresentandoci la stirpe indogermanica, come quelli di Etiopi e di Atlanti non meno estesi geograficamente raffigurano due porzioni notabili del linguaggio camitico. Gli Iavaniti ebbero più nomi, secondo i paesi che abitarono: a tramontana dell'Osso, dell'Emo e delle Alpi, si chiamarono genericamente Sciti, e sulle costiere del Mediterraneo Pelasghi. L'ingegnoso ed erudito Mazzoldi, immedesimando i Pelasghi cogli Atlanti mi pare che si scosti dal vero (*Delle orig. ital., Milano 1840, pass.*); giacchè le memorie mitiche e storiche ci additano in essi due stirpi nemiche, distinte, non coetanee di civiltà nè di potenza, e corrispondenti ai due cicli favolosi di Giove e di Saturno, quello pelasgico, questo atlantico e connesso col ciclo anteriore di Urano; il quale ultimo

ciclo fu comune a ogni gente, perchè anteriore alla dispersione, onde il troviamo eziandio nella Cina. Oltre l'Italia e la Grecia, la Spagna stessa non fu estrania al fiore e alla pugna di quelle due schiatte. Quei maravigliosi Turdetani di cui ci parla Strabone *(L. 5)*, che avevano libri di storia, poemi molto antichi e leggi scritte in versi, cui pretendevano risalire a seimila anni addietro, e i Cantabri antenati dei moderni Euscariani, disformi per idioma da ogni ramo giapetico, non si possono rapportare ad alcuna stirpe così bene come alla camitica; laddove gl'Iberi più recenti dominatori, che diedero il nome a tutta la penisola, e, misti in parte coi Celti, in virtù della parentela indogermanica, produssero i Celtiberi, eran fratelli dei Pelasghi; onde nasce la convenienza di alcuni nomi geografici fra l' antica Spagna e i paesi celtici e pelasgici *(Mem. de l'Institut. de Fr., T. 7. 326, seq.— W. Humboldt, Prüfung der Untersuch, über die urbewohn. Hispan. vermitt. der Vaskischen Sprache, Berlin, 1821; passim)*. Le stesse appellazioni date successivamente allo stretto di Gibilterra, nominato prima da Briareo e da Saturno e poi da Ercole, accennano alle vicende delle due stirpi, e a quelle violente commozioni di natura che spiantarono la prima di esse; giacchè Ercole, o vogliasi il fenicio o l'egizio o il gallico o l' ellenico, è un personaggio semitico o pelasgico posteriore agli Atlanti e ai Titani di razza camitica; onde la vittoria di esso

Ercole su Gerione esprime il dominio successivo e il conflitto delle due stirpi. Il quale pare essersi steso fino alle Esperidi, dove prima del secolo quindecimo la stirpe dominatrice feudale e ieratica dei Guanchi Achimenceis, di persona bella e sveltissima, di biondi capegli e di grazioso ingegno, accennava co'suoi riti e ordini e colle sue fattezze a un'origine giapetica e assai diversa da quella degli Achicasnas, come apparisce dalle loro mummie (*Humboldt, Voy. aux rég. equinox., Paris, 1814, T. 1, p. 84, 85, 128, 189-194*). Gli stessi nomi di Titeroigotra e di Atlantico, dati l'uno a Lanzarota e l'altro al *mare tenebroso* degli scrittori orientali, ci ricordano i Titani e quell'Atlante, monte e dio, sottoposto a Urano, cioè al cielo, tipo della piramide camitica, il quale rasentando da ponente a levante le costiere affricane del Mediterraneo che era l'*oceano* di quei tempi, e quasi battuto o minacciato da'suoi flutti, adombrava le sue stirpi parallele e nemiche, l'una australe e l'altra boreale, l'una terrestre e montanara, l'altra marittima e navigatrice degli Atlanti o Titani e degli Oceaniti o Pelasghi, la cui lotta finì colla ruina dell'Atlantide sommersa dal pelago, che è quanto dire colla vittoria del popolo marittimo sugli abitatori delle radici dei monti aiutata da certi casi straordinari di natura. Perciò molti secoli prima che il Mediterraneo vedesse il contrasto di Roma e di Cartagine, e il trionfo dei soldati sui navigatori, quel mare avea

avuto lo spettacolo di simil tenzone con opposto riuscimento. Se non che i Cartaginesi, fenicii di nascita, appartenevano eziandio in qualche modo al ceppo camitico (giacchè i Fenicii furono semiti di lingua, e in parte camiti di stirpe); onde i vincitori nei due casi furono di sangue giapetico, conforme ai fati predetti da Noè alla sua progenie.

Abbiamo adunque nell'epoca trascorsa da Faleg ad Abramo due nazioni littorane del Mediterraneo di diverso legnaggio. L'una più australe, posseditrice delle sponde affricane, dell'Italia e dell'Iberia meridionali, e di quella terra misteriosa che, posta probabilmente nel nostro mare, come conghiettura il Mazzoldi *(Op. cit., Cap. 17)*, nabissò per effetto di una grande catastrofe vulcanica che più secoli dopo il diluvio sconvolse una seconda volta la faccia del globo e diede luogo al mito egizio recato in Grecia dal legislatore degli Ateniesi e abbellito dall'ingegno di Platone. L'altra, posta più a tramontana e mezzo barbara, scese ad ostro e s'innalzò sulle ruine degli Atlanti già sbattuti da quella grande calamità, ne domò le reliquie e divenne forte sul mare, come la sua rivale, secondo il genio delle nazioni camitiche, era stata potente in terra. Ma i Pelasghi si suddividevano in molte popolazioni di riti, dialetti, costumi e instituti, alquanto diverse e solo collegate fra loro con quelle somiglianze che corrono fra le varie messe di un albero, e scemano a mano a mano che la pianta si va dila-

tando e i rami si allontanano dal tronco comune. Una parte di essi mescolatasi ai vinti Camiti ritrasse dalle loro arti ed instituzioni, connaturandole alla propria indole, come avvenne in Oriente quando i Giapetici dell'Iran, dell' Egitto e dell' India vinti i figliuoli di Cam, redarono la loro cultura; essendo ragionevole che il conquistato influisca moralmente nel conquistatore, se questo è meno gentile o più barbaro di lui. E come da questo accozzamento nacquero il bramanismo indico, il dualismo di Zoroastro e il sistema ermetico, nei quali la mescolanza delle idee camitiche colle giapetiche è cospicua; così una simile composizione ebbe luogo nella Grecia, nell' Iberia, e sovrattutto in Italia, la quale, come dottamente ha provato il Mazzoldi, fu il seggio principale della civiltà pelasgica (1). Ad essa si dee attribuire l'antica cultura dei Siculi, dei Campani, degli Etruschi, degli Arunci,

(1) Il Mazzoldi aggiunge *atalantica*, avendo confusi gli Atlanti coi Pelasghi. Due errori principali mi paiono trovarsi nell'opera ingegnosa ed erudita di questo scrittore. 1. La confusione dei Camiti coi Giapetici. 2. Il voler far derivare dalla Italia la civiltà di Oriente. Quest'ultima sentenza è contraddetta dalle memorie storiche e dalle induzioni etnografiche più autentiche ed indubitate. I Camiti e i Giapetici culti popolarono l'Oriente non meno che l'Occidente, quando sui lidi del Mediterraneo fiorivano gli Atlanti e i Pelasghi; e queste varie civiltà ebbero un principio comune, anteriore alla dispersione e perfettamente orientale.

dei Cretesi, dei Samotraci, e le arti e le scienze che illustrarono Agrola, Iperbio, Orione, Dedalo, e i Ciclopi, i Cabiri, i Coribanti, i Carcini, i Telchini, i Dioscuri, i Sintii, i Dattili e le altre ierocrazie fondatrici dei misteri religiosi, delle instituzioni civili e delle stupende strutture poligonali della greca ed italiana penisola. Un terzo elemento concorse a partorire questa civiltà pelasgica, onde uscir dovevano in gran parte la latina e la greca; e furono le colonie orientali, volte in dubbio da alcuni moderni critici, ma senza buone ragioni; imperocchè, lasciando in disparte la controversia degli eruditi sulla vera patria di Inaco, le migrazioni di Cadmo, Cecrope, Danao, che recarono in Grecia molte idee fenicie ed egizie, non si possono plausibilmente ripudiare, come quelle che risultano dalla similitudine delle favole e delle dottrine. E come mai i lidi del Mediterraneo avrebbero potuto andar immuni dalla influenza di que' Fenicii il cui commercio si stendeva sino alle Cassiteridi, e forse alle spiagge della Senegambia e del Baltico, e che seminarono tutte le loro scale di ricche e potenti colonie? Ma questa civiltà egiziana e fenicia non era già quella stessa che i Camiti di occidente e di oriente aveano posseduta innanzi ai tempi di Abramo, ma quella bensì che mista di elementi camiti e giapetici era stata diffusa in vari paesi dalle ierocrazie indogermaniche dei Caldei, dei Sabi, dei Magi e dei Bramani. Perciò non dee far meraviglia se le religioni

complicate di questi popoli, trasferite in Italia e in Grecia e mescolate con quelle degli Atlanti e dei Pelasghi, produssero coll'andar del tempo le favole, ricchissime ma scompigliate e contraddittorie, del politeismo greco.

Mentre si andava per tal modo formando e maturando la civiltà pelasgica, viveano nelle montagne dell'Illirio, della Tessaglia, della Macedonia e della Tracia alcune popolazioni che appartenevano pure al tronco pelasgico, come si può conghietturare dalle memorie e dagli avanzi delle loro lingue (*Malte-brun*, *Ann. des voyag.*, *Paris*, *1808*, *T. I*, *p. 193*, *seq. T. 3*, *p. 145*, *seq.*; *Préc. de géogr. univ.*, *Liv. 118*). Alcuni di questi montanari erano tuttavia barbari; ma altri, come parecchie tribù elleniche, e specialmente i Doriesi, possedevano certi semi di coltura schiettamente pelasgici, purgati da ogni mescolanza camitica, e risalenti alle prime migrazioni degl'Iavaniti occidentali. Il più illustre e più importante di questi rudimenti civili era la notizia del Teos (*Theos*) cioè del vero Dio, che i Pelasghi puri di Grecia riconoscevano e adoravano a Dodona prima che l'emanatismo dei coloni orientali snaturasse questo oracolo e v'innestasse la superstizione egizia simboleggiata dal mito della colomba. Il Teos, cioè il Giove primitivo dei Pelasghi, non era una notizia chiara e distinta, ma oscura e confusa del vero Dio, sopravvissuta al corrompersi delle tradizioni; e siccome si scompagna-

va dal concetto di creazione necessario a organizzare la formola ideale, era infeconda e inetta a partorire la religione e la scienza (*Introd.*, *L. 1*, *cap. 5*, *7*). Anche presso gli altri popoli eterodossi antichi e moderni, senza escluder quelli di Affrica, di America e dell'Oceania, che vivono tuttavia alla barbara e alla selvaggia, si rinviene un vestigio di questa notizia che ci fa ricordare il *Dio ignoto* degli Ateniesi, il *Tloque Nauaque* dei primi Toltechi, adorato in secreto da Netzaualcoiotl, che non osò contrapporlo alle nefande superstizioni dei Cului (*Veytia*, *T. I*, *p. 167*; *Ixtlilxochitl*, *P. I.*, *Ch. 45*). Ma presso i Pelasghi, di cui parlo, questa idea occupa nelle speculazioni e negli affetti un luogo più distinto ed illustre; e sebbene per la ragione accennata non fosse generativa, ebbe però un'influenza manifesta nelle credenze religiose di molti e nelle opinioni dei filosofi. La dottrina orientale è per lo più schiettamente emanatistica o panteistica, come si scorge nei Vedi, nel Darmasastra, nei due Sanchia, nel Vedanta, nel Taoteching, nelle sette buddistiche, ermetiche caldaiche; laddove nelle scuole greche il panteismo è spesso mitigato e velato per forma che a prima vista non vi si ravvisa; come verbigrazia, in Aristotile e in Platone. Lo stesso accadde alla scuola cinese di Confucio e alla setta iranica di Zoroastro, nelle quali l'emanatismo è corretto da molti temperamenti, come appo i Greci, che sono forse i soli esempi insigni di questa fatta che si trovino in Oriente.

Dalle cose discorse conseguita che l'antica sapienza italogreca constava di due elementi distinti, l'uno semiortodosso, occidentale e schiettamente pelasgico, l'altro eterodosso, orientale e in parte indigeno e camitico, in parte esotico, coloniale e proveniente dalle idee e dalle instituzioni miste degl'Indogermanici di Oriente. La diversità e la gara di queste varie civiltà apparisce in tutta la successione della filosofia e delle lettere greche da Esiodo e da Omero fino agli Alessandrini che tentarono di mischiarle insieme, dando però le prime parti alle dottrine dell'Egitto e dell'Asia; le quali prevalgono altresì in Esiodo e presso molti filosofi anteriori a Socrate, benchè in altri, come nei Pitagorici, il dogma pelasgico dei Doriesi sia manifesto. Il quale in Omero e in alcune scuole ioniche non osa ancora mostrarsi alla scoperta; ma viene espressamente insegnato da Socrate; quindi la pugna di questo gran savio contro il sacerdozio corrotto e le credenze popolari del suo tempo. Da questa varietà e discrepanza d'idee e di opinioni che s'intrecciavano, combattevano, temperavano scambievolmente, si dee ripetere la libertà e la pellegrinità dell'ingegno ellenico nelle varie parti del suo esercizio, il decadimento e la ruina della casta ieratica e l'introduzione della classe laicale nel maneggio delle cose pubbliche. Conciossiachè il Teos non era un dogma sacerdotale tramesso per via di occulta tradizione, nè un assioma o un corollario che appartenesse alle speculazioni dei savi;

ma una semplice ricordanza sopravvissuta nella moltitudine e custodita dalla parola nel sacrario del comun senso, donde Anassagora, Socrate e altri filosofi la ritrassero per intrometterla nelle scuole. Incorporata col *demos*, finchè la crescente superstizione non giunse a spiantarla, era questa una dottrina popolare e essoterica, che fu combattuta dagli ordini ieratici e dalle sette arcane del tempo, ed ebbe contro di sè la plebe credula e coloro che la guidavano; toccandole la sorte comune delle antiche credenze nazionali, quando vengono soffocate dalle opinioni avveniticce dei coloni e dei conquistatori. Tuttavia nel primo sorgere della civiltà ellenica e latina, il dogma pelasgico contrabbilanciò fino ad un certo segno l'oligarchia sacerdotale; le vietò di gittare profonde radici e di occupare la società tutta quanta; produsse i tesmofori laici Licurgo, Solone, Minosse, Caronda, Zaleuco, Numa, Pitagora, e contribuì a fondare la libertà e le repubbliche. Ma siccome nelle cose umane il male si scompagna raramente dal bene, la guerra intestina delle due dottrine e la potenza di quella che era oppugnata dal culto pubblico e dal sacerdozio, favorirono gli spiriti demagogici, le licenze e le discordie civili, l'empietà dei filosofi, la corruttela dei poeti e del teatro; accrebbero la depravazione del sacerdozio stesso, costretto a piaggiare la moltitudine e a favorire le prepotenze plebee per mantenersi in fiore; impedirono gli stati ellenici di riunirsi

in corpo di nazione, e dopo la guerra funesta del Peloponneso apersero la via all'ambizione dei Macedoni, finchè la Grecia tutta e l'Italia divennero preda del ferro latino.

Le notabili differenze che corrono fra il genio estetico degli Orientali e quello degli Italogreci mal si possono intendere se non si ha l'occhio alla dottrina del Teos propria degli ultimi. Il difetto di unione e di concordia nelle dottrine, l'abbassamento del sacerdozio e la maggioranza acquistata dalle classi laicali giovarono al perfezionamento delle arti particolari e dei vari rami della letteratura, ma nocquero all'accordo e all'euritmia del tutto. La pittura e la scoltura, divulse dalle pareti e dai penetrali del sacro edifizio e introdotte sulle piazze, nei giardini, sotto le logge e i portici, nelle accademie, nei ginnasi, nelle curie, nelle terme, negli ambulacri, sulle vie pubbliche e nelle case private, sciolte dal giogo dei simboli e divenute padrone di sè stesse, acquistarono una mobilità, una varietà, una vita, una perfezione dianzi sconosciute. L'emanatismo rigoroso degli Orientali, immedesimando tutti i gentili artifizi col tempio rappresentativo dell'unità teocosmica, vietava agli autori di quelli di ubbidire alla loro fantasia, e di studiarsi a ritrarre fedelmente i tipi intelligibili delle cose nelle loro opere; laddove la dottrina del Teos modificando essenzialmente il panteismo ieratico gli liberava da questi ceppi. L'estro inventivo

venuto in signoria di sè medesimo recò la stessa riforma nelle lettere nobili ed amene: separò la prosa dalla poesia: fermò la diversità degli stili: distinse i vari generi e le varie specie de'componimenti e assegnò a ciascuna di esse le sue leggi, i suoi ordini, i suoi confini particolari. La poesia drammatica uscita dall'epopea e serbante ancora sotto lo stilo di Eschilo mistagogo e pitagorico un colore lirico ed epico, ieratico e religioso, prese nelle mani di Sofocle e di Euripide un volto diverso e suo proprio; e lo stesso accadde successivamente alla commedia antica e nuova, alle varie specie di odi, all'elegia, al ditirambo, alla satira, all'egloga, all'idillio, all'apologo, all'epigramma, al poema didascalico, al dialogo, ai diversi generi di storia e di eloquenza. Ma se si andò innanzi dal canto dell'analisi, si dietreggiò non poco da quello della sintesi. Il tempio perdette col suo estetico principato la magnificenza de' suoi emblemi e la grandezza colossale delle sue dimensioni: sublime in Etiopia, nella Tebaide, nell'Asia ulteriore, conservò ancora a Palmira, e Eliopoli in Siria, a Efeso una parte della sua grandezza: nell'Attica non fu che bello. Allo stesso modo l'epopea primitiva fu convertita in poema epico, di stupenda perfezione nel suo genere; ma tanto alieno dalla vastità e magnificenza della cantica più antica, quanto l'indole dei popoli occidentali differisce da quella delle nazioni d'Oriente.

La moltiplicità e la discrepanza dei riti e dei con-

cetti forestieri trapiantati fra i Pelasghi avendo generata una gran confusione nelle loro credenze e spento il vero significato dei simboli e delle favole, il politeismo, che è la seconda forma della dottrina eterodossa, sottentrò al sistema dell'emanazione (1). Ora il

(1) Il lettore, che svolgendo queste pagine, ha già comprese le teorie di Estetica maestrevolmente trattate dal Gioberti, pervenuto a questo punto non isdegnerà di fermarsi per alcun poco ad istudiar con animo attento una *teoria del Bello*, che noi qui appresso riportiamo, e che gentilmente ci viene offerta dal sig. Demetrio Stscepkin, giovane russo di assai colto ed acuto ingegno, *Magister* nella Università di Mosca. TRINCHERA.

È certo che il fine dell'arte sta nell'immedesimare la forma con l'idea, e nel concretare il pensiero col fenomeno sensuale. Il mistero della creazione è riposto in questo divino ed istintivo informamento di un dato *contenuto*; e la facoltà o virtù dell'anima che pone ciò in atto è la Fantasia.

Ogni grande artista non contempla l'idea nell'elemento della pura astrazione, in cui, nell'indefinito dell'universale si perde la varietà del particolare e svanisce la ricchezza della vita individuale; perocchè allora l'idea è un oggetto della più alta contemplazione del nudo pensiero, ed appare come l'unità dello spirito e della sostanza, ove, nel mistero del concretamento riposa la vita dello sviluppo intellettuale, e nella quiete dell'indifferenza è nascosta la forza e il motore della varietà. Ma per contrario l'artista vede l'idea nella sua anima, e contemplala condegnamente vestita; la concepisce in immagine, e la vita della forma (determinamento dell'individualità) è la prima condizione della sua fantasia, lo scopo principale di essa.

politeismo, introducendo riflessivamente nel primo termine della formola ideale la divisione propria del-

In generale la fantasia nell' attingere *il suo contenuto* dal mondo e dalla vita reale, ne ricrea la forma facendola affatto corrispondere ad esso; ciò è quanto dire: la fantasia trasfigura il mondo e la vita. Nella fiamma purificante dello spirito creatore s'abbruciano i rozzi materiali della vita, si spolverizza l'incrostatura del casuale e del temporale, e l' eterno nocciuolo delle virtù intellettuali e morali in essa profondamente nascosto appare nel mondo come una creatura splendida dell' arte.

Un vero artista, per effetto del dono della sua propria natura, s'appiglia al solo lato intellettuale del fenomeno, e rinchiudendolo in sè, ne fa il *contenuto* della sua vita interiore; è infiammato, è animato dalla verità ch'è entrata immediatamente in lui.

Ma questo *contenuto* non si rimane e non opera in esso solo come un pensiero astratto; per contrario si svolge in esso in certe immagini, in certe apparenze, in certi gruppi ed atteggiamenti, nell'azione determinata delle persone e dei caratteri; val quanto dire che contemporaneamente all' immediato svolgimento dell'interno *contenuto*, la sua operante fantasia lavora la leggiera trama della splendida forma che si va intrecciando su l' ordito dell' idea. Questa idea che si viene informando nell'interno del suo sentimento soggettivo è giustamente ciò che cova e carezza nell' animo, ubbidendo alla sua nobile vocazione, il sommo artista; e questo vivo articolato organismo, nato dalla profondità del suo spirito, è il parto maturo dell' ispirazione del suo cuore, del suo intimo pensiero.

Or, poichè ogni creazione altro non è se non il prodotto

l'ultimo (Introd., L. 1, Cap. 7), tanto pregiudica al sublime quanto giova a svolgere i germi della bellezza

della vita intima dell'artista—il fatto della sua ispirazione — essa deve però nella oggettività della sua esecuzione portare l'impronta delle qualità peculiari e delle proprietà dell'individualità di lui, e delle sue esclusive particolarità, riflettendo nel tempo stesso la degradazione e la profondità della sua contemplazione. Nella pittura, i segni che imprimonsi dall'individualità dell'artista nel suo lavoro, manifestansi nella sua *maniera*, in quel certo particolar modo cioè di rappresentazione ch' egli si appropriò, e che, con la ripetizione, addivenne in lui una seconda natura. Questa maniera s'appalesa nell'indole de'concepimenti, nel modo di aggruppare e di atteggiare le pose, nel tuono della carnagione e del colorito, nel tipo del volto, nello spirituale accordo ed espressione dell'anima, nella distribuzione dei chiaroscuri; e finalmente nel meccanismo stesso dell'esecuzione; nei tocchi di pennello, nell'impasto dei colori ecc. — Ma tutti questi segni che appartengono necessariamente all'artista, come al soggetto esclusivo, sono per lor natura accidentali, e, non ostante l'opinione pubblica, non solo non gli danno il dritto a potersi dire veramente originale, ma il troppo ripeterli può anche condurlo sino alla morta monotonia della rappresentazione, e fino allo snaturamento dell'idee espresse.

La vera originalità dell'artista non sta nella sua maniera, nella monotonia dell'espressione che si ha appropriato; ma nella sua libera creazione dell' oggettività ideale dell' esecuzione, che deriva dall'essenza dell' idea stessa; oggettività nella quale recando ad atto solo quello che riposa nello svolgimento del fatto stesso, egli evita le qualità accidentali e i particolari dell'esecuzione che sono estranei all'idea e spet-

intorno alle cose sensibili. Omero, nato nel fiore del politeismo ellenico, fece in un certo modo, rispetto

terebbero solamente alla sua esclusiva individualità. La vera originalità della creazione altro non è se non l' unità dell'oggettività della rappresentazione, nata dall'essenza dell' idea, con la creazione soggettiva dello spirito. Perciò quanto più l' artista è grande, tanto meno è impacciato nel limite della sua esclusiva individualità, tanto più egli è libero nella esecuzione, tanto più è svariato nelle maniere. Al più alto punto della perfezione l'artista sembra non aver nulla di originale, perchè nella sua creazione non vi è ombra dei suoi proprii peculiari distintivi, e nell' immagine si appresenta solo la contemplata idea; ma nel tempo stesso egli è in essa in più alto senso originale, perchè questa creazione è un fatto della sua stessa creazione soggettiva della sua stessa fantasia.

Dalla mostrata distinzione della maniera e dell'originalità in quel che spetta alla pittura, conseguita anche necessariamente la differenza nell' intendere la creazione di essa. Una maniera come una soggettiva particolarità del pittore che si appalesa su la superficie della sua creazione, può essere accessibile allo sguardo più superficiale; ed ognuno, anche senza il sentimento del bello, ma dotato di un certo istinto di osservazione esteriore, e dell'innata facoltà dell'occhio di distinguere, può scernere e *ritenere* le particolarità esteriori delle diverse scuole e dei pittori, senza però avere inteso il mistero della vita riposto nell' interno della loro creazione.

Il massimo grado cui cotesti tali possono giungere, e tutto quel che possono trarre da un capolavoro è il freddo piacere del gusto soggettivo nell' osservare un vago viso, la verità delle posizioni, la bellezza delle forme, l'effetto della luce ec;

alla poesia, ciò che si dice aver fatto Socrate della sapienza, richiamandola di cielo in terra e facendola

e la più alta stima del quadro per parte loro è il riconoscer la sua verità nel senso dell'imitazione della natura.

Comprendere la creazione veramente originale vale prima di tutto sentirla; sentire è provare in se il potere immediato della verità in essa rinchiusa; risponder dall'anima alla chiamante sua voce; e nell' interno moto delle corde del cuore, per virtù di quelle medesime leggi in esso risonanti, deliziarsi nel sentimento dell'armonia e dell'unità con lei.

Drittamente, senza altro intermedio, è inteso dal cuore il muto linguaggio dell'espressione; è attinto lo splendido raggio del sentimento individuale; e però ognuno che dall'alto è dotato di un'anima profonda e del vivo organo del bello, nel contemplare la creazione dell' arte inscientemente s' assoggetta all'invincibile forza della possanza di lei, e rinchiudendola in sè, vive in uno con essa nel momento spirituale di comunicazione. Colui ch' è compreso dall' opera sublime dell' arte, porta con sè non le fredde osservazioni dell' analisi, non i morti pezzi della vita lacerata dalla ragione, ma il tutto e il complesso della creazione.

Pure non basta il solo sentimento per intender veramente l'arte. Il sentimento non parla più, il dolce istante del godere è passato; nasce un nuovo bisogno dello spirito di mostrare la verità del *contenuto* dal quale egli fu compreso; di giustificare il suo sentimento agli altri ed a sè stesso. Fa ciò il pensiero. — Il pensiero stringe l' idea fondamentale della creazione e traportandola nella sfera della più alta astrattezza, indaga, in tutta la purità la sostanza e la profondità di essa, il suo significato nella catena delle altre idee, la possibilità della concreta incarnazione, deduce i momenti del suo svol-

conversare cogli uomini; laddove Valmichi e Viasa trasportano, come dire, la terra in cielo, e invece di

gimento, e, dopo aver definito l' indole ed il senso di quello ch'era scelto dall'artista, ritorna alla creazione stessa per aprire ora coscienziosamente l' idea nel suo artistico tessuto e giustificatamente seguirla nelle più piccole parti del suo organismo, nel suo più lontano finito. Solo un tale intendimento è vero e trae con se la pienezza del coscienzioso godere; solido e sicuro egli è perchè fondato sul pensiero per nulla distruttibile, e pieno di fuoco e di vita poichè fu preso dal cuore e riscaldato dal sentimento. Ma non a tutti è concessa dal destino la facoltà d' un intendimento siffatto; anche gli uomini col cuore caldo, ma privi di profondità e dell' istinto del bello non saranno mai in istato di elevarsi alla sua altezza e rimarranno insensati e freddi spettatori avanti l' opera del genio.

Ma assai meno la capiranno gli uomini che le si avvicinano con vanitosa presumenza e col freddo giudizio della ragione, — al loro sguardo limitato non è concesso abbracciare l'infinito dell' arte; nella loro anima ristretta non cape la pienezza del suo *contenuto*. Ma tale è la forza della ragione nella vita attuale che da temeraria essa entra nelle più alte sfere dello spirito intorbidando sacrilegamente la loro santa profondità, e distruggendo in loro tutto ciò che inteso solo dal core, non si adatta alla sua legge finita. E tale è la forza di questi uomini che, con l' orgogliosa coscienza del dritto, van radendo e distruggendo impunemente la calda fede nell' infinito della vita.

Così nella religione vengono introducendo il pericoloso seme del dubbio; così, paghi della loro onniscienza, entrando nel tempio luminoso delle arti, repudiano irridendolo il

umanare gl'iddii, deificano i mortali, imprimendo in loro quel non so che di tragrande e di celestiale che era loro consentito dai dogmi di una religione degenere. Il vero Dio dell'Iliade e dell'Odissea è il Giove indigeno e pelasgico, ombra dell'Iao o Ieova mosaico; ma questo Dio non è in sè stesso poetico, non si mostra sulla scena, risiede sull'Olimpo, non banchetta in Etiopia, non discende fra gli uomini, non partecipa delle loro passioni, non si mesce alle loro risse e battaglie; si rappresenta alla ragione non alla immaginativa, e vien ricordato liricamente dal poeta, non figurato per modo epico. Il Giove olimpico, egizio, colono, ieratico, l'etere personificato, marito di Giunone poco recipiente e meno leale, che proverbia la moglie e storpia Vulcano, questo Giove, dico e gli immortali che lo corteggiano, non sono personaggi seri e religiosi, ma simboli abusati, liete e comiche fizioni di cui il poeta si burla in modo non equivoco, solleticando i lettori con quella elegante e licenziosa festività delle imagini che esclude ogni fede, e che fu

grande mistero della creazione; e vedendo in essa solamente il frutto capriccioso dell' oziosa opulenza, e di un mestiere venale, oscurano ed avviliscono la sua silenziosa maestà. Ma non sia turbata dal loro giudizio l'anima che sente vivamente e fortemente l' arte; in quel vano appagarsi di sè stesso legga essa la povertà della natura; su quello sguardo, l'aridezza del cuore—lo spirito infinito dell'arte apresi solamente allo spirito non limitato; e chi ha occhi per vedere, veda.

poscia trasferita nel dramma da Aristofane e dal principe dei poeti inglesi. Certo la corte divina dell'Iliade non ha maggior sussieguo che quella del Sogno di una notte estiva: e se le brighe eroiche degli Achivi e dei Troiani, onde s'intesse la parte storica del poema greco, sono di maggior peso che le tresche amorose di Lisandro e di Demetrio, o i lazzi del legnaiuolo ateniese e de' suoi consorti, la reggia di Oberone e di Titania non è men sacra nè men grave di quella dell'Olimpo. Questo difetto di fede e di fervore religioso, passato nell'arte, diede una grande perfezione alle forme: gl'Iddii greci vennero foggiati sul tipo dell'uomo, condegnamente all'indole di un culto tralignato in antropomorfismo. La loro eccellenza consiste nella forma egregia del corpo e nelle qualità dell'animo che hanno rispetto alla vita terrestre; come la gioia, il coraggio, lo sdegno, la fierezza e gli altri affetti e passioni naturali. Ma il divino al tutto manca; e ciò che vi si trova di più bello e di più eminente non eccede l'idea degenere e attuale della nostra specie, migliorata bensì ma non sollevata dalla condizione terrestre in cui è caduta. La squisitezza della lingua greca valse non poco a educare, svolgere e maturare nell'ingegno ellenico quella qualità che buongusto si appella, in virtù della quale i tipi fantastici delle cose vengono colti nella loro finezza; non solo riguardo alle lettere, ma anche rispetto alle arti, atteso la fratellanza delle une colle altre.

CAPITOLO X

Del Bello artificiale ortodosso.

Sommario

Una parola sulla Bibbia. — Il Cristianesimo ristaurò l' arte coi due principii di creazione e di redenzione. — Affinità dell' estetica cristiana con la pelasgica soprattutto pel ramo dorico. — Rapporti del principio di creazione col sublime ed il Bello dell'arte cristiana. — Dell' elemento morale e divino della cristiana bellezza: in qual modo questa è espressa sensibilmente. — Paragone del dogma eterodosso dell' *avatar* e quello ortodosso dell' incarnazione nei loro rapporti con l' Estetica. — De' tipi cristiani: l' Uomo Dio, la Vergine Madre, l' Angelo ed il Santo. Il cristianesimo riunisce di bel nuovo le arti, e riproduce la sintesi orientale senza i suoi difetti. — Dell'epopea cristiana e del Dante. — Superiorità della Divina Commedia sopra tutti gli altri poemi. — Della mente analitica e sintetica, psicologica ed ontologica di Dante. — Del suo stile. — La politica non è già il soggetto principale del suo poema. — Del razionalismo de' moderni interpreti della Divina Commedia. — Della mitologia di siffatto poema. — Fino a qual segno il poeta cristiano può avvalersi delle favole pagane. L' interdizione assoluta non è affatto ragionevole. — Dante purificò la mitologia del paganesimo, riportandola alla sua origine e usandola siccome l' espressione essoterica della verità. E fece egli il medesimo uso della uranologia orientale. — La Divina Commedia è il principio dinamico della

cristiana letteratura in generale e della letteratura italiana in particolare.—Come son decadute la poesia e la prosa italiana ogni qual volta si sono allontanate dal tipo dantesco. —Del romanticismo e del falso classicismo. Ciò che vi ha di vero e di falso nell' uno e nell' altro. — Della lingua italiana.—Sua superiorità sulle altre lingue *romanze*.—Del bello nella lingua e nello stile italiano, e in che riposi. — Conclusione dell'autore che incita i suoi compatriotti a seguir l'esempio di Dante non solamente nelle lettere e nello amore del Bello, ma eziandio nella pratica del bene, nello ardore e purezza della fede cattolica e dell'amor di patria.

Passando all'arte ortodossa, non mi fermerò a parlare di essa appo gli Ebrei, che essendo una piccola nazione locata in mezzo a un'ampia e potente gentilità, furono costretti a ristringersi in sè stessi, nè poterono far grandi avanzamenti nelle arti, sì pel manco dei sussidi opportuni e per lo genio moralmente austero impresso loro dal divino legislatore. Imperocchè il fiorire delle arti nell'antichità abbisognava delle caste orientali o della torbida democrazia greca, nè poteva accordarsi col reggimento libero, ma stretto e severo, del popolo sortito alla custodia del vero rivelato. Oltre che il divieto dell'iconografia religiosa, reso necessario dalle condizioni speciali di esso popolo e generali dei tempi proclivissimi all'idolatria che allora correvano, escludeva in parte il culto delle arti belle; nelle quali perciò gli Israeliti furono anzi giudiziosi e parchi imitatori sotto il di-

vino indirizzo, che emuli o creatori. Non così nella poesia, rispetto alla quale i sacri scrittori, mossi da più alta musa che quella di cui favoleggiava Platone, toccarono il segno più eccelso a cui sia giammai salito l'ingegno dell'uomo, e per ciò che spetta al sublime riuscirono inimitabili. Il libro di Giobbe è un poema perfettissimo, che per la ricchezza e venustà delle parti e la maestria del generale ordinamento pareggia o vince l'Iliade, e per la sublimità del dettato le soprastà di gran lunga (Conf. *Job. et les Psaumes trad. par Laurens*, *Paris*, 1839). Ma di questo tema ampio e nobilissimo meglio è tacere che dirne poco (1).

(1) Lo studio della Bibbia ha un legame immediato con tutta la letteratura cristiana, la quale non saprebbe nè intendersi, nè spiegarsi senza di esso. Ci perdoni adunque il Gioberti, se, trattandosi di un' Opera di così alta importanza, noi quantunque sforniti di quella luce di scienza che la gravità della materia addimanda, ci faremo ad esporre in questa nota talune nostre brevi riflessioni intorno al Vecchio Testamento soltanto. Imperocchè che cosa è mai la letteratura, e la sapienza di tutti i popoli, o queste due cose unite insieme al paragone della Bibbia? Libro si è questo veramente divino, il quale non ha che un solo argomento, cioè, l' uomo, e il popolo di Dio: libro il cui contenuto valendo esemplarmente per tutte le successive generazioni del mondo, serve come di tipo a tutta l' umanità: libro che deve considerarsi come superiore a tutti gli altri, o ne vuoi riguardar l'autore, ch'è lo stesso Dio, o

Il Cristianesimo, ritirando il conoscimento dell'uomo verso i suoi principii col dogma rinnovato della

la gravità delle materie che in esso sono trattate, come la storia, la politica, la liturgia, il culto, la moral filosofia ecc.; o finalmente la forma tutta poetica, ispirata, soprannaturale, divina.— Infatti una grande maraviglia, congiunta ad un segreto sentimento di venerazione profonda ti comprende l'animo quando aprendo le sacre pagine, gli occhi si fermano a leggerne le prime parole: *Nel principio Iddio creò il cielo e la terra: e la terra era una cosa diserta e vacua: e tenebre erano sopra la faccia dell' abisso: e lo spirito di Dio si movea sopra la faccia delle acque* (1). Chi è che non vede in queste parole qualche cosa di straordinario, e d' interessante che gli mantien desta la mente, per assistere in certo modo con Mosè al più grande de' prodigi, alla creazione dell' Universo? Qual' è mai tra le storie profane quella, che senza di esser lordata da favole, o da fatti confusi, e discordanti, ci conduce con una serie di avvenimenti precisi fino a quest' epoca; e ci mostra il mondo uscito dalle mani del Sommo Artefice, e l'uomo, e la felicità del suo primo stato, e le cagioni delle sue miserie, e poi il diluvio, l'origine delle arti, la divisione delle terre, e finalmente la propagazione del genere umano sulla faccia dell'Universo? Quanti vani delirii non hanno pubblicati i filosofi tra popoli creduli e balordi, e nel tempo istesso avidi di conoscere le origini delle cose, che pure si è pensato di dimostrare con sistemi erronei e scellerati?

Già a tutti sono note le varie opinioni degli Egizi, de'Caldei, de'Persi, de'Babilonesi, degl'Indiani, e de'Greci intor-

(1) Genesi Cap. V. I. 2.

creazione e instaurandone la natura colla redenzione, apparecchiò i rimedi opportuni a risanare ogni sua

no a questo proposito. Tutti ancor sanno, Leucippo aver insegnato, esser l'universo infinito (1): Democrito aver detto, principii di tutte le cose esser gli atomi, ed il vuoto (2): ed Epicuro da ultimo aver asserito, niente prodursi dal niente: due esser i principii di tutte le cose, il pieno, ed il vuoto, entrambi infiniti: i corpi esser o misti, o principii, cioè atomi: e questi eterni, non prodotti, immutabili, di peso, di figura, e di grandezza forniti, spinti da un ingenito ed eterno moto vagar pel vuoto infinito; e finalmente a caso incontrarsi tra loro; epperò nascerne varie combinazioni; e formarsi tutto questo universo, senza il soccorso di alcuna esterna causa, essendo gli Dei oziosi, e non potendo essi esser beati senza dell' ozio (3)!

Ma queste vergogne dell' umana follia, questi vaniloqui, o sogni d'infermo, queste stravaganti opinioni di popoli, e di filosofi, che pure fatalmente abbiam vedute riprodursi quai gemme preziose negli ultimi tempi, non hanno forse tutte l' impronta dell'arroganza, della stoltizia, e dell'empietà? Qual cosa al contrario avvi di più semplice, di più naturale, di più evidente, di più sublime della creazione del mondo descrittaci da Mosè, o per dir meglio, di tutto il libro della Genesi, vero Evangelo dell' Antico Testamento, nel quale troviamo ancora la vera spiegazione del male sopra la terra: il primo cominciamento di ogni politica confusione in Babele: il filo della divina verità e della sacra tradizione

(1) Laertius lib. IX. c. 6. seg. 3.
(2) Id. lib. IX. Cap. 7. seg. 12.
(3) Id. lib. X. seg. 24.

facoltà, e giovò indirettamente alle varie parti della civiltà umana. Quindi ne nasce la sua maravigliosa

il quale mai non s'interrompe, ma sibbene, come osserva un dotto scrittore tedesco, *continua nel silenzio attraverso del progressivo sviluppo del degenerato culto naturale?*

Ma oltre della Genesi, molti altri libri si contengono nel Vecchio Testamento, che portano in fronte varii titoli, come di Esodo, Levitico, Numeri, Deuteronomio, Josuè, Giudici, Rut, Samuel, Re, Croniche, Esdra, Nehemia, Ester, Iob, Salmi, Proverbi, Ecclesiaste, Cantico de'Cantici, Isaia, Ieremia, Lamentazioni, Ezechiel, Daniel, Hosea, Ioel, Amos, Abdia, Iona, Michea, Nahum, Habacuc, Sofonia, Haggeo, Zaccaria, Malachia; o per dir meglio tutti questi libri presi insieme non costituiscono se non che quattro grandi e precipue parti del Vecchio Testamento, nelle quali primieramente si dimostra l'origine, e lo stabilimento dell'antica chiesa, la compiuta legislazione, ed organica direzione della medesima, i destini, i traviamenti, le prove, e le maravigliose peregrinazioni del popolo Ebreo; e finalmente la caduta dello stesso popolo, annunziata da tutti i profeti, la rigenerazione, la spiritual glorificazione, ed il futuro compimento dell'antica Chiesa.—Sicchè ognuno ormai potrà comprendere, che la storia dell'Antico Testamento condotta dal principio del mondo fino alla rovina di Gerusalemme, non è già il racconto di successi indifferenti, di misfatti, e di passioni umane, sibbene è una parte principale della storia di nostra religione, la quale ci rappresenta un popolo, un Regno, ed un sacerdozio qual profezia di un Re, e di un sacerdote che dovea venire, per reggere, e conservare i fedeli (1);

(1) Aug. Cont. Faust. lib. II. cap. 19.

attitudine a cernere in ogni cosa il buono dal reo e a conservare, ad avvalorare il primo, purgandolo da

dappoichè tutta la Nazione Ebrea, e quanto all'istessa avveniva, era figura, ed annunzio di Gesù Cristo, e della sua Chiesa (1).

Non pertanto leggendo le maraviglie di questo libro, il pensiero naturalmente corre a Mosè, e nasce vaghezza di conoscere chi fosse mai l'uomo straordinario, che raccolse la storia de' secoli trapassati, e la verità mal custodita nella memoria degli uomini, quando già non più potea conservarsi senza di essere scritta.—Ebbene: i migliori documenti della vita e del carattere di Mosè stanno appunto nelle sue opere, dalle quali chiaro apparisce, com' egli fosse stato uomo di vasto e potente ingegno, coraggioso, pieno di entusiasmo e di religione, Storico, Poeta, Legislatore, guerriero. E le sue opere ci manifestano, lui aver possedute queste qualità in modo eminente.

La sua storia infatti ha tale un carattere di esattezza, e di semplicità, che come osserva il Bossuet (2) *trae la credenza e l'ammirazione non a se, ma allo stesso Dio.* Dappoichè riunendo in essa alle cose passate, che contenevano l'origine, e le tradizioni antiche del popolo eletto, le maraviglie che il Signore operava per la liberazione dello stesso dal giogo della schiavitù, corrobora tali racconti colla testimonianza degli stessi Israeliti, i quali cogli occhi proprii avean veduti i prodigi della natura, l'Eritreo diviso, la terra aperta, il pane celeste, le acque scaturir dalla rupe al colpo della verga,

(1) Aug. Cont. Faust. lib. 22. cap. 4.
(2) Bossuet, discorso sopra la Storia Universale.

ogni cattiva meschianza; tanto che in ogni luogo dove penetra la nuova fede, ella si rende propria l'an-

e la colonna luminosa di nuvole, ed altri somiglianti miracoli che furon rinnovati per lo spazio di quarant' anni.

E tra le poesie di tutte le nazioni, di tutte l'età, e di tutti i tempi potremo noi ritrovarne alcuna, che possa venire al paragone con quel canto di Mosè, certo armonizzato dagli Angeli innanzi al trono di Dio, dopo che Faraone co' suoi cavalli, ed i suoi eserciti rimase ingoiato negli abissi del mare? Quanta è in esso la ricchezza delle immagini! quanta la forza de' concetti, la ispirazione più che pindarica in tutte le sue parti! quanta da ultimo la sublimità più che platonica nella pura intuizione della divinità! *Io canterò al Signore, perciocchè egli s' è sommamente magnificato: egli ha traboccato in mare il cavallo, e colui che lo cavalcava...... Il Signore è un gran guerriero: il suo nome è il Signore.* Oh! questa sublime poesia conservata pel corso di tanti e sì lunghi secoli, tradotta nelle lingue di tutto il mondo, è sempre bella, sempre efficace, sempre maravigliosa, questa poesia non perirà mai: essa ha l'impronta della divinità: in essa s' ispireranno i poeti di tutte le nazioni; poichè non avvi ispirazione vera che nella religione; ed i fondamenti di questa stanno appunto nella Bibbia.

Resterebbe ora a considerar Mosè qual Sacerdote, Legislatore e Guerriero.

Ma piacemi piuttosto di far quivi una osservazione, la quale riguardando la Bibbia, e il popolo Ebreo in generale, non mi è occorso di ritrovar presso altri che del Vecchio Testamento tennero proposito, e che io stimo di molta importanza. L' esperienza c' insegna, che i grandi scrittori rappresentano con le loro opere d' ingegno tutto

tica cultura, nettandola da ogni macchia, e svolge e reca a perfezione i semi salutiferi in essa rinchiusi.

il complesso delle idee, che formano il patrimonio delle nazioni, alle quali essi appartengono. Infatti riesce assolutamente impossibile allontanarsi da tutto ciò che ci circonda, come dalle maniere della vita civile e religiosa, dalle usanze della vita pubblica e privata, e direi ancora da quelle che potrebbero chiamarsi *sensazioni topografiche;* le quali cose tutte unite, e rappresentate dalla lingua, dalla pittura, dalla musica ec. ec. danno alle opere de'coltivatori di queste arti belle un carattere ed una fisonomia particolare, ed esclusiva di quell'età, di quella nazione, di quel sentimento, onde avviene che Virgilio p. es. sia il poeta del secolo di Augusto, Dante del mille e trecento, e così si discorra degli altri caposcuola. — Ora un' anomalia di queste verità rifermate dalle storie letterarie di tutti i popoli si trova appunto presso il popolo Ebreo. Esso ci vien dipinto rozzo, ribelle, ignorante, sensuale. Eppure a questo popolo appartiene il primo libro che vanta l'universo, la Bibbia! Pare incredibile che in mezzo a tanta ignoranza di lettere abbia potuto sorgere un'opera letteraria, nella quale tutto è detto, tutto è divinamente pensato, non da un uomo solo, ed in un'epoca sola, ma da più uomini, ed in più epoche! Eppure questo popolo che ci si descrive così grossolano, che da per tutto avea veduto profanato il vero culto divino con una oscena e stolta idolatria, questo popolo non ha immagini, non ha pitture, ma invece adora Iddio nello spirito, e nella verità!!! Ci volea un miracolo perchè tanto avvenisse, ed il Signore l'operò.

Ancora, chiunque voglia sottilmente investigar lo spirito del Vecchio Testamento, sarà al certo compreso da forte maraviglia nell' osservare il legame prodigioso, onde tutte le

Il che ci spiega un fatto più noto che avvertito, cioè l'intreccio storico della civiltà cristiana colla greco-

parti di esso sono tra loro mirabilmente connesse, e tutte dirette allo sviluppo della fondazione, della storia e della profezia del popolo eletto. Il quale argomento unico ed esclusivo di tutto il libro, benchè trattato in diversi tempi, e da uomini diversi, non pertanto conserva sempre l'impronta della sua unità, perchè, a dir vero, uno n' è l' autore, Iddio. Ma forse taluni diranno, qual nesso ravvisate voi col tutto ne'libri di Ruth, di Giuditta, e di Tobia? o in quelli di Giobbe, de'Salmi, e di Salomone nel Cantico de'cantici? Alla qual dimanda sarà bene il rispondere, che quei libri, quantunque in apparenza distaccati dal loro corpo, pur nondimeno ne sono come la spiegazione, ed il comento. I primi infatti d' indole puramente biografica formano come tanti belli episodii della grande storia, ed in persone particolari, in individui prediletti ci rappresentano le maravigliose disposizioni della Provvidenza, e contengono un senso simbolico assai ricco, in modo che considerandoli con idea più elevata e spirituale, non piacerebbe di trovarli mancanti del tutto. I secondi poi hanno in se una maggiore importanza, o per usare di una mia maniera di dire, sono come la parte metafisica dell'opera, ed a buon dritto lo Schlegel gli appella *libri del desiderio.* Perocchè in questi libri appunto è riposta l'interna vita cristiana, consistente tutta nella fede, nella speranza, e nella carità. Ed invero che altro mai vuole significarci il racconto della sublime sventura di Giobbe, la pazienza del santo uomo, e da ultimo il dialogo di lui cogli amici? Questo dramma commovente e sublime, i cui attori sono nutriti di tutta la filosofia, e la sapienza teologica, non è altro se non che un importante e necessario compimento della

latina, la prima delle quali ci si rappresenta, per un certo rispetto, come la continuazione diretta e il com-

rivelazione di Mosè, perocchè *fa sorgere dal profondo dell'animo, e dispiega lo spirito della fede, e della confidenza in Dio in una età della religione in cui le promesse dell' avvenire non apparivano in così chiara luce....* E se non temessi di troppo scostarmi dal proposito, spenderei alcune parole intorno all'artifizio maraviglioso ond'esso è condotto. E infatti impossibile di non sentirsi altamente commosso alla lettura di un tal libro: è impossibile di non vedersi quasi traportato in una regione d' idee elevatissima da questa che può dirsi poesia per eccellenza, perocchè di alta importanza è l'argomento che in essa si tratta, e nuove, stupende, efficaci le forme che vi sono adoperate. Non appena avete letto il primo capitolo, e già vi pare di assistere ad uno de' più grandi spettacoli. Allo alzarsi del sipario, ecco su di un mucchio di cenere vi si fa innanzi un uomo consumato da un affanno lungo e tormentoso. Avea egli sette figliuoli, e tre figliuole: e il suo bestiame era di settemila pecore, e di tremila camelli, e di cinquecento paia di buoi, e di cinquecento asine con una molto gran famiglia. E quell' uomo era il più grande di tutti gli Orientali. Ebbene: i buoi, e le asine sono state rapite dai Sabei, il fuoco di Dio è caduto dal cielo, e si è appreso al minuto bestiame, ed ai servitori, e gli ha consumati: i Caldei sono corsi sopra i camelli e gli hanno rapiti: il vento del deserto ha dato ne' quattro canti della casa, ed ella è caduta sopra i giovani, onde son morti. E perchè tanti mali non sono bastanti a far vacillare la costanza, e la fede di questo uomo del paese di Us, ecco egli è percosso da un' ulcera maligna dalla pianta del piè insino alla sommità del capo: ecco la moglie che vuol dargli l' ultimo scrollo, e così

pimento dell'altra. Gl'instituti e gli ordini cristiani non hanno cogli orientali se non certe attinenze assai rimote; onde i paesi dove questi regnano resistono

lo rampogna: *Ancora perseveri tu nella tua integrità? Benedici Iddio, e muori!* Ecco gli amici che da lungi lo guardano, e quasi nol riconoscono, e ne piangono, e siedon con lui in terra per sette giorni, e per sette notti, e niuno gli dice parola, perciocchè la doglia è troppo grande!

Questo quadro di miseria, di rassegnazione, e di virtù delineato con tanta evidenza e semplicità, ti mette nell'animo una forte tempesta, un dolore direi quasi infinito, e mentre per una parte lo riempie di coraggio, lo prepara per l'altra a soffrire con mente equabile i mali della vita, e così lo spinge all'eroismo.

E non altro che eroismo era quello di Giobbe: da sette giorni, e da sette notti egli soffriva e taceva!!! Ma finalmente l'amarezza del suo stato la vince sulla pazienza ed egli apre la bocca, e prende a dire: *possa perire il giorno nel quale io nacqui: quel giorno sia tenebroso: Iddio non ne abbia cura da alto, e non risplenda la luce sopra esso!* Al quale sfogo di angoscia quasi disperata, ma in cui la verità stessa non trovò offesa, succede un dialogo animato, patetico, divino tra Job, ed i suoi amici Elifaz Temanita, Bildad Suhita, e Sofar Naamita. E le cose che in esso sono discorse, appartengono alla più sublime teologia, sono di un ordine veramente superiore all'umana intelligenza; sono verità che noi dobbiam riverire e tener come sicure, alle quali la nostra ragione troppo debole per poterle comprendere, mai non deve elevarsi, ma piuttosto ritenerle ed osservarle in silenzio, senza discutervi sopra con troppa audacia, affinchè la voce del Signore non ci risponda, come fece a Job da un tur-

tuttavia tenacemente agl'influssi evangelici, laddove l'incivilimento italogreco si confuse col Cristianesi-

bo: *Chi è costui che oscura il consiglio con ragionamenti senza scienza?*

Dal contesto delle quali cose ognuno di per se potrà dedurre, che questo libro di Giobbe, il quale sembrava a prima giunta distaccato dal suo tutto, vi è invece legato maravigliosamente, essendo esso diretto a conservar la fede nell'eroica pazienza del male. Ma anche i Salmi, ossia i cantici del divino desiderio, della promessa, e della speranza, e Salomone che ci manifesta l'amore nel segreto simbolico, ravvolto in una veste vagamente ornata, hanno un intimo ed immediato rapporto con tutto il corpo dell'Antico Testamento, perocchè tutti questi libri insieme ci sviluppano in una maniera più determinata le tre grandi virtù della Fede, della Speranza e della Carità, veri cardini di nostra santa religione.

E questa a noi pare esser la disposizione organica del Libro, che forse con troppo ardire prendemmo ad esaminare. Ma resta ancora a vederlo nella sua forma esterna, ossia nella proprietà dell'espressione di cui esso si vale. E considerata la Bibbia sotto quest'ultimo aspetto, entra essa propriamente parlando ne' dominii della letteratura. Noi dunque la guarderemo ancora da questo lato, e se le forze ci basteranno, in altro apposito lavoro vedremo la grande influenza ch'esercitò realmente su tutta la poesia e la letteratura del medio evo, e del tempo moderno, non che sulla lingua, sull'arte, e sullo spirito della rappresentazione, riserbandoci di discorrere a miglior tempo intorno al Nuovo Testamento.

Le forme predominanti nell'Antico Testamento possono tutte ridursi al Proverbio, al Parallelismo, alla Visione, alla

mo fin dal suo nascere così naturalmente, come due gocciole che si compenetrano col solo accostarsi,

Parabola, ed all' Allegoria. Il Proverbio, ossia la semplice espressione di un pensiero vivace, appartiene all' antica età di tutte le nazioni, e noi a preferenza possiamo ravvisarlo anche negli aforismi de' libri Greci, e massime ne' distici dei loro poeti gnomici. Narrano ancora che questa forma sia soprattutto predominante nella Schloka, ch' è il complesso di tutte le opere letterarie indiane. Nonpertanto il Proverbio nella sacra Bibbia procede assai diversamente, o per meglio esprimermi, ha una fisonomia tutta sua propria, libera, disinvolta, simbolicamente più vaga; epperò più adatta allo spirito di una superna rivelazione.

Ma il libro nel quale il Proverbio, per così dire, spiega tutta la sua pompa, ed il suo splendore è quello di Salomone, figliuolo di David, Re d'Israele. È in esso che prende un tuono quasi assoluto, e dommatico; e quando tu l'odi, ti sembra proprio di ascoltar la voce della sapienza, che ti riempie l' animo di una celeste consolazione, che tutte ti ricerca le vie del cuore, e lo domina, e lo signoreggia. Oh! studiassero in queste massime i superbi della terra, perchè vedessero scrollar l' edificio della loro stoltizia! Da quali conforti non sarebbe consolata la miseria, e l' ignoranza nostra, ove l'orecchio s'inchinasse all' intendimento del più savio e potente tra i Re, il quale nulla curando le dorature, e le morbidezze della sua prosperevole fortuna avea detto: *Quanto è egli cosa migliore acquistar sapienza che oro? e quanto è egli cosa più eccellente acquistar prudenza che argento?* Così questi proverbii fossero religiosamente studiati ed appresi da tutti i filosofi, e politici del mondo!!! Così in essi si fondasse ogni filosofia, ed ogni politica!!! — È lungo tem-

temperò la barbarie dei bassi tempi, produsse la risorgente coltura onde si vanta l'età moderna, ed è

po che di continno sentiamo a ripeterci la parola *Riforma*; è lungo tempo ancora che i popoli combattono, e si distruggono a vicenda per questa parola, che pare proprio di moda, incontrandosi spesso in queste, o in altre frasi simiglianti: riforma negli studii! riforma nelle scienze! riforma nelle leggi! riforma nel civil reggimento: in tutto riforma!!... Sciaurati che siam noi! abbiam lasciato libero il varco ad una ragione sbrigliata, vanitosa, delirante: abbiam voltate le spalle all'autor della sapienza, al vero principio di essa, a Dio, ed ora pretendiamo di cangiare in meglio le condizioni di nostra vita! E perchè non attenerci piuttosto a quello che c'insegna Salomone: *che il timor del Signore è il capo della scienza?* E gli animi inverecondi che lo sbandirono, che cosa potranno essi sperarsi dai loro vani delirii? Che cosa saranno mai e le scienze, e le leggi, ove non vengono subordinate alla Religione, ed a Dio?

Ma ritorniamo al proposito nostro. — Forse l'importanza della materia di troppo ci ha fatto trascorrere in osservazioni, le quali, sebbene non riguardino l'argomento, almeno dal lato in che noi vogliamo rappresentarlo, tuttavolta sono all'istesso essenzialmente connesse. D'altra parte crediamo santissimo ufficio d'ogni letteratura il risvegliare, o il mantener desti negli animi quei sentimenti che più concorrono a promuovere la felicità o domestica della famiglie, o pubblica delle nazioni. E per tal riguardo qual letteratura sarebbe mai quella, la quale escludesse dalle sue investigazioni la parola di Dio, che tutta si comprende nella Bibbia, e che rifulge di una luce sfolgorante nel libro de'Proverbii?

Il Parallelismo poi che singolarmente primeggia nella par-

lungi assai dall'avere esausta la sua fecondità. Noi siamo cristiani e greci nello stesso tempo di lingua ,

te poetica, e che come abbiamo osservato, è la seconda forma della biblica esposizione, potrebbe definirsi una successione di pensieri, che soavemente toccano l'animo, l'inebriano, lo rapiscono, e spesso ancora lo spingono al pianto, all'amore, ad una gioia, ad un desiderio indefinito, che nulla ha delle cose terrene, e che anzi esce intieramente dalla sfera di tutto ciò che ci circonda : è insomma un ritmico movimento non solo di sillabe, e di parole, ma anche d' immagini e di sentimenti, che bene potrebbe paragonarsi al fluttuar delle onde o placide o tempestose o frementi sulla superficie del mare.

E per lo appunto quest' ansia ardente, questo fluttuar di pensieri di un'anima che cerca Iddio, e che spinge il volo ad un mondo più elevato, ove è un ordine di cose puramente spirituale, viene mirabilmente espresso dal parallelismo dei canti ebraici. In esso l'ispirazione, ed il torrente dell' eterno amore sollevano lo spirito ad una regione di purissime intuizioni, e lo sguardo si sforza di arrivar là, dove è negato ai mortali di giungere. Questa forma poi che principalmente si manifesta ne' Salmi, e che in sostanza si riduce alla specie lirica, è la più sublime, la più adatta, e la più degna per la religione. E a questo riguardo potremmo ancora notare, che gli Ebrei in fatto di poesia vinsero tutti gli altri popoli della terra, e che furono ciechi della mente coloro i quali rivocarono in dubbio questa superiorità di quella nazione eminentemente poetica, e religiosa.—Certo non le rettoriche esercitazioni, non le leggi di un severo metro per numero di sillabe, o per cadenze d'uniformi suoni nella rima potranno rinvenirsi nelle sacre scritture; ma già a creder nostro tutte queste cose unite insieme non costituiscono che gli accidenti della

di genio, di costume, di usanze, d'instituzioni, di pensieri, di affetti. Di qui quell'amore, come di pa-

vera poesia, la quale piuttosto deve consistere nella ripetizione, e risonanza d'immagini, e in quello che potrebbe dirsi ritmo di pensieri. E in ciò appunto è riposto tutto il grande ed il maraviglioso de' Salmi, ne'quali spesso la maggior semplicità e chiarezza va congiunta ad una inarrivabile profondità; e quei cantici del desiderio mostrano questa medesima impronta. Noi infatti a caso abbiamo aperto il libro dove essi si contengono, e leggendone uno, ci siamo intesi come rapiti ad una sfera d'idee assai elevata, ed abbiam veduto il nostro nulla, e la grandezza, e

« *La gloria di Colui che tutto muove* »

perchè vi abbiam trovate queste confortanti parole : . . . . .
« Beato chi ha il Dio di Jacob in suo aiuto, la cui speranza
« è nel Signore Iddio suo.... Il quale fa ragione agli oppres-
« sati: e dà del cibo agli affamati. Il Signore scioglie i prigio-
« ni. Il Signore apre gli occhi ai ciechi: il Signore rileva
« quelli che son chinati. Il Signore ama i giusti.... egli sol-
« leva l'orfano, e la vedova, e sovverte la via degli empii.
« Il Signore regna in eterno, ed il tuo Dio, o Sion, per ogni
« età. Alleluia »

Nella Visione, come egregiamente lo ha detto un profondo scrittore Tedesco, *lo spirito si trova piuttosto in uno stato di siderea passività, e rimane perciò abbandonato per tutto all' influenza divina.*—Ne'libri, e ne' luoghi profetici dei quali questa forma è propria, vi è tale un entusiasmo, tale una forza d'immagini e di pensieri, ora gravi e terribili, ora nuovi e peregrini, tale una ricchezza di maniere figurate ed allegoriche, tale un'arditezza di fantasia, che riesce assolutamente impossibile di non ravvisarvi il carattere della di-

tria, che ci stringe ai discendenti degli antichi Elleni, e quella morale consanguinità con esso loro che

vinità, o per meglio esprimermi, di non riconoscervi la voce di Dio che parla per la bocca de' suoi profeti. Isaia, il tremendo Isaia, detto l'Apostolo, e l'Evangelista a cagione dell'evidenza di sue predizioni, non ti riempie forse l' animo di maraviglia e di stupore col suo immaginare maestoso ed ardito, a petto del quale i sublimi voli dell' istesso immenso Pindaro sarebbero assai poca cosa? Udiamolo e riverenti prostriamoci nella polvere:

« Io vidi il Signore, egli dice, che sedeva sopra un alto ed « elevato trono; e il lembo della sua veste riempiva il Tem« pio. I Serafini stavano di sopra ad esso: e ciascuno di essi « avea sei ale: con due copriva la sua faccia, e con due co« priva i suoi piedi, e con due volava. — E l'uno gridava al« l'altro, e diceva Santo, Santo, Santo è il Signore degli e« serciti: tutta la terra è piena della sua gloria. E gli stipiti « delle soglie furono scrollati per la voce di colui che grida« va, e la casa fu ripiena di fumo... Ed uno de' Serafini vo« lò a me, avendo in mano un carbone acceso; il quale egli « avea preso con la molle d'in su l'altare e l'accostò alla mia « bocca, e disse: ecco questo ha toccate le tue labbra, or sa« rà la tua iniquità rimossa, e il tuo peccato purgato ».

Si può dire, che questi due oggetti, la schiavitudine di Babilonia, e il ritorno dalla schiavitudine dividano tutta la profezia di questo ispirato figlio di Amos: egli ha sempre per motivo questi due grandi avvenimenti, che mai non vanno disgiunti dalla promessa ch' egli fa della venuta del Messia, nè dalla descrizione de' di lui caratteri divini.

Ma se tremendo è Isaia, soave e patetico è il profeta delle lamentazioni, Geremia. In niun altro uomo fu mai tanto a-

ci fa considerare in solido come cosa nostra le loro glorie e le loro sventure. Di qui l'indole greca delle

more, tanta carità per la patria, quanta in lui, che in pensier suo ne vedeva i danni, e ne piangeva inconsolabilmente. Uditelo infatti nella descrizione orrenda ch'ei ci dà de'peccati, che regnavano allora in Giuda, ove non altro vi era che violazione di legge, menzogna, inganno, ingiustizia, superbia e maldicenza. Uditelo quando dice, che il Signore farà di Gerusalemme un'adunanza di rovine, una caverna di bestie velenose; e dopo ciò se l'animo affranto dalla tristezza, e dal dolore vi regge ancora, versate pure alcuna lagrima di compassione e di pietà con questo mestissimo profeta, che con una elegia tenera passionata commovente piange la grande sventura della patria sua. — *Le strade di Sion, egli dice fanno cordoglio: perciocchè non viene più alcuno alle feste solenni: tutte le sue porte son diserte; i suoi sacerdoti sospirano: le sue vergini sono addolorate, ed essa è in amaritudine?* Quanta soave tristizia è in queste poche parole!!!

Siccome poi la religione del Vecchio Testamento non era ad altro destinata, se non che ad esser soltanto una preparazione, ed un tipo, un simbolo, ed una profezia del cristianesimo, così da ciò deriva tutto quel linguaggio, che si compone di simboli, e d'immagini, il quale essendo dominante non men nell'intero, che ne'singoli avvenimenti del popolo eletto, viene a costituire la quarta forma propria del biblico modo di spiegarsi, che val quanto dire la parabola, e l'allegoria. E sì l'una che l'altra di queste due forme in generale si manifestano in tutti i monumenti dell'antichità, ma hanno una particolare fisonomia ne'libri della Bibbia, dappoichè ivi più che altrove eravi bisogno di personificare gli astratti concepimenti della ragione, come ancora gli avveni-

nostre arti e lettere, la tempra del nostro ingegno connaturato alla classica antichità, e il bisogno di studiarne gli esemplari per emularli anzi che per imitarli. Alcùni avvertendo a questo fatto se ne valgono per accusarci di spiriti pagani, e mostrano colle loro querele che ci ricondurrebbero volentieri all'architettura gotica e alle lettere forti ma scompigliate del medio evo. Quasi che per essere cristiano sia d'uopo rifarsi barbaro. Ovvero che non si possa e non si debba somigliare ai gentili in quanto i gentili tenevano del cristiano. Imperocchè per qual fato avvenne che il Cristianesimo, nato in Oriente, non vi potè allignare e trovò un seggio propizio nelle regioni occidentali, dove vinse spiritualmente il romano imperio assai prima che questo ai barbari soggiacesse? Forse la Italia, stata per ben tre volte l'albergo più fiorente della civiltà pelasgica, divenne la sedia eletta della Cristianità per un caso fortuito? La cagione umana di questo successo (lasciando star quelle che dipendono da più alto principio e consiglio) si dee cercare principalmente nella convenienza morale dei popoli e delle opinioni, e si trova in quell'elemento privilegiato

menti simbolici della storia figurativa, secondo i voleri del Creatore.

Conchiudiamo adunque col dire, che tutte son perfette le forme della Bibbia, o vogliansi esse considerare nel Proverbio, e nel Parallelismo, o nella Visione, nella Parabola, e nell'Allegoria. TRINCHERA.

del vero che i Pelasghi aveano serbato fuori degli ordini ieratici, in quella dottrina del *Theos* e del *Deus optumus maxumus*, avanzo prezioso della vera formola onde nasceva quel Cristianesimo naturale e quella preparazione evangelica che fu avvertita da Eusebio e da Clemente. La qual dottrina spicca sovrattutto nel ramo dorico degli Elleni; e alcune idee religiose, filosofiche, politiche, estetiche dei Doriesi, benchè infette dallo emanatismo iranico ed atlantico, hanno una similitudine così viva colle cristiane, che non si può non ravvisar nelle prime una scintilla superstite del vero primitivo. E siccome il genio dei Doriesi prevalse nella sapienza greca da Pitagora sino a Plotino e nelle dottrine dei Platonici massimamente risplende, perciò nacque quell'affetto che i più illustri filosofi della prima Cristianità ebbero verso il platonismo, e quel vincolo quasi di patria che legò le più antiche e le più illustri scuole cattoliche colla greca accademia. Medesimamente nelle arti e nelle lettere la grecità si accorda così naturalmente e così bene coi concetti cristiani, e l'euritmia risultante dal loro componimento è così perfetta, che le due cose non si possono più separare nella mente di chi le ha vedute insieme congiunte. E chi potrebbe, mettendo in opera la più fina sagacità di giudizio, trovar qualcosa di eterogeneo in una Sacra Famiglia di Raffaello, nella Carità del Bartolini, o nella Beatrice di Dante, qual è dipinta, anzichè descritta, dal divino poe-

ta? E pure ivi alla eccellenza della forma squisitamente greca si accoppia un raggio di beltà spirituale, prima della luce evangelica sconosciuto agli uomini.

Il primo effetto della riforma cristiana nel giro dell'arte fu il ristabilimento del sublime, mediante il dogma della creazione dal quale emerge affatto la sublimità dinamica e in gran parte la matematica. La propensione verso il sublime è già cospicua nei primi scrittori agiografi, come Paolo e Giovanni, e in alcuni autori ecclesiastici, come Tertulliano, Cipriano, Agostino, Atanasio, Basilio, Gregorio di Nazianzo, il Crisostomo e Bernardo; ma siccome nelle opere dei Padri i pregi della forma sono per lo più subordinati alla materia, e in alcuni di essi, quali sono i latini, la corruzione invalsa nella lingua nuoce alla semplicità e alla bellezza dello stile, perciò le scritture di quei tempi, maravigliose per la materia e anche per la forma talvolta, si debbono piuttosto nella loro generalità considerare come il lavoro preparatorio, e direi quasi la cosmogonia delle lettere cristiane, che come il loro maturamento. Questo era riserbato a nuove letterature e nuove favelle, nate dalla cultura cristiana, mediante il concorso e la mescolanza di varie nazioni indogermaniche nella quale prevalesse il genio pelasgico. Tali furono gl' idiomi moderni. Dante che, come osserva il Biamonti, è l'autor più sublime che si conosca dopo i sacri scrittori, fu il principe e il fondatore delle lettere e arti cri-

stiane, e risale da un canto per mezzo del magistero cattolico a Isaia e a Mosè, e dall'altro canto per via di Virgilio ad Omero. Così in lui si riunirono e si confusero, come in una sola corrente, i due gran rivi, ebraico e pelasgico, dorico e cristiano, e crebbero nel real fiume della cultura moderna. Taccio dell'architettura del medio evo, non bella perchè nata dalla rozzezza dei tempi, ma sublime per le influenze del Cristianesimo, giacchè l'arte veramente cristiana sorse più tardi e divenne adulta con Michelangelo, il quale quanto fosse dantesco nelle tre arti illustrate dal suo mirabile ingegno, e anche nella poesia, niuno lo ignora. A quei due gloriosi seguitarono nelle lettere l' Ariosto, il Shakspeare, il Milton, il Bossuet, il Pascal, il Corneille, il Klopstock, che sono i più sublimi dei moderni scrittori; per non parlare di alcuni altri il cui sublime negativo presuppone le idee cristiane; com'è, per esempio, il Byron; il quale piglia dal Cristianesimo, combattendolo e calpestandolo, ogni sua forza, come il gigante della favola dalle sue cadute.

Negli ordini del Bello l'estetica cristiana ricompose la scala naturale dei tipi intelligibili, restituendo e assegnando a ciascuno di essi quel grado e quell' importanza che gli compete. Il tipo dell'uomo, principe della terra, compendio del creato ed effigie del Creatore, è la cima del Bello ideale. L'uomo è copia dell'intelligibile assoluto, per quanto una cosa fi-

nita può adombrar l'infinito, dove il rimanente della natura esprime solo gl'intelligibili relativi; questa è esemplata sulle idee, e l'uomo sull'Idea. La qual maggioranza del tipo umano dee trapassare nell'arte, indirizzata ad esprimere l'armonia delle cose e l'idea perfetta del mondo. Un lavoro estetico ha tanto più di nobiltà e di eccellenza quanto più di spazio vi occupa la rappresentazione della natura che ne vuol essere il principale; laddove il rimanente è un semplice accessorio. Quindi è che non solo l'epica, la drammatica e la lirica sovrastanno ad ogni altro genere di componimenti; ma la poesia e la pittura descrittive mancano di attrattive, di finitezza e di vita, se la natura inferiore vien ritratta scompagnata dal suo principe. Il che tanto è vero, che il poeta suol dare spiriti e anima e affetti e passioni e figura e altre qualità umane agli esseri inanimi e irrazionali, agli elementi, alle acque, ai fiori, alle piante, ai bruti, agli astri, a tutti gli ordini del creato, e si vale del principio di personificazione per accrescere il giocondo e il bello delle cose. Ma fuori del Cristianesimo il tipo umano non può avere il suo debito luogo nell'arte; imperocchè da un lato la grandezza nativa dell'uomo induce gli orgogliosi ad emulare Iddio, e dall'altro l'avventizia miseria di quello persuade agli scoraggiati di sottoporsi ai bruti. Dal primo di questi eccessi prevalso in Occidente nacquero l'antropomorfismo e l'apoteosi nella religione e la rappresentazio-

ne umana del divino nelle opere degli artisti; la qual era eziandio suggerita dall' innato desiderio di rendere la Divinità accessibile alla fantasia, e di aggiungere all'idea del sommo vero l'espressione della bellezza. Dall'altro vizio che predominò in Oriente, dove il dogma della caduta si era conservato assai meglio, provennero l'imperfezione dell' iconografia umana e la stranezza dei simboli religiosi tolti dalle bestie o versanti in mostruosi aggregati di cose disparatissime. Onde se presso i Greci l'assurdo dell'antropomorfismo giovò per un rispetto alle opere degli statuarii e dei dipintori; nei paesi dove la dottrina dell'antica colpa non fu temperata da quella della redenzione, l'arte di rappresentare la più nobile delle creature terrene rimase in perpetua infanzia. Il Cristianesimo, restituendo all'uomo il suo legittimo principato, subordinandolo al Creatore, insegnandogli la divinità della sua origine, la felicità e l'eccellenza del suo stato primiero, la condizione degenere in cui è caduto per propria colpa, il debito che gl'incumbe e i mezzi che gli vengono offerti per riscattarsene, la beatitudine suprema a cui è ordinato, ritrasse l'arte da quei due estremi a cui trascorreva di necessità quando non era governata da un lume superiore. E il misterio dell'Uomo Dio adempiè il voto dell'immaginazione, senza pregiudizio della religione, rappresentando sensibilmente e decorando di bellezza l'Ente infinito e sovrasensibile per essenza.

**

Le doti e le disposizioni spirituali dell'animo umano caggiono nel dominio della estetica in quanto per opera dell' union personale fra esso animo e il corpo appariscono di fuori, informano le fattezze, i gesti, la voce, l' andare, il portamento dell' uomo, si mostrano sensatamente e creano ciò che i moderni chiamano espressione. La quale è quasi una luce che riverbera dall'animo e sulla faccia si diffonde, rendendo in un certo modo materiale e visibile quello che direttamente vedere e sentir non si può. L'espressione risulta sovrattutto dall' occhio e dalla voce. Nell'occhio, come in suo centro e prediletto domicilio, alberga l' animo il quale, sedendovi a specchio delle cose esteriori, contemplandole quasi affacciato ad una finestra e riflettendole in sè medesimo, vi fa un mirabile componimento del materiale e dell' incorporeo, col ministerio della luce, avente tanto dello spirituale che i buoni fisici del medio evo non credeano che fosse corpo *(S. Th., 1, P. Q. 67, Art. 1, 2)*, e i panteisti odierni la tengono per la forma estrinseca dell' assoluto nel suo esplicamento. La vivacità e il brio della pupilla concorrono a formare la grazia e leggiadria del riso; altra manifestazione sensata dello spirito nel volto umano, e prerogativa dell' uomo, definito per un animal risibile da qualche antico filosofo. Il riso, che è come il moto e il gesto del sembiante, armonizza naturalmente collo sguardo, che è quasi il lume onde i lineamenti si rischiarano ed ap-

pariscono; e quindi fu chiamato elegantemente dal Firenzuola *splendor dell' anima (Dial. del bell. I., Op., Pisa, 1816, T. 2, p. 208)*, come l' occhio è detto dall'Alberti *uno specchio animato (Della pitt., Mil., 1804, p. 10)*. La voce poi è attissima a significare e colorire i sensi dell' animo, massimamente quando si alza ai tuoni e alle misure del canto e della musica e si accompagna col muto linguaggio del viso e dei gesti, come nelle rappresentazioni sceniche, nella mimica e nella danza.

Le condizioni speciali del Cristianesimo, come rintegrazione ed esaltazione oltranaturale dell'umana natura, risultarono in benefizio eziandio dell' arte. Imperocchè il divino, non cadendo sotto l'apprensiva del senso e della fantasia, non è capace di bellezza per sè medesimo e non può diventarlo se non è umanato ed estrinsecato sensatamente, come le qualità spirituali dell' animo che si manifestano coll' espressione. Ora, due sole umanazioni del divino possono figurarsi dalla fantasia, cioè l' *avatara* e l' incarnazione, l'una rispondente all' errore assurdo dell' emanatismo e del panteismo, e l' altra al dogma ortodosso della creazione. L' avatara importa l' antropomorfismo e l'apoteosi che corrispondono ai due cicli emanativi, come la dottrina ortodossa inferisce pure i due ordini dell' umanazione del Verbo e della glorificazione dell'uomo assunto al divino consorzio senza scapito della entità finita e sostanziale della sua natura. Nel siste-

ma eterodosso il divino è confuso coll'umano, atteso l'unità sostanziale di Dio e del mondo, e nella mistione dei due elementi l'umano prevale e annulla il divino, secondo il genio essenziale del panteismo che subordina l'Ente all'esistente e piglia da questo le mosse. Il che si vede chiaro nei miti indici; nei quali un antropomorfismo sensuale e grossolano si mesce alle astruserie e sottigliezze di una metafisica profonda e squisitissima. Egli è difficile l'immaginare una favola più laidamente voluttuosa di quella di Crisna, benchè questo dio sia l'avatara di Visnù più famigerato e più caro alla superstiziosa divozione degl'Indiani; e Visnù sia il personaggio più morale della Trimurti conforme al suo uffizio di conservatore. All'incontro, nella dottrina cristiana, l'idea pura e sublime della Divinità non è alterata da un falso processo metodico e da una formola viziosa: l'Idea vi risplende nella sua pienezza non appannata da alito sensibile. E quando ella ci rappresenta Iddio affratellato coll'uomo nel più intimo consorzio, nulla ne segue che alteri od offuschi l'incommutabile perfezione del Creatore: la mutazione non succede che dal lato umano; e come l'uomo ricupera il suo seggio di principe fra le creature che lo corteggiano, così l'anima di lui acquista sul corpo la sua antica signoria, e nell'animo i doni sovrannaturali e gratuiti sovrastanno ai naturali e li recano a perfezione; e questa mirabile armonia introdotta negli ordini delle idee

e delle cose trapassa nel giro dei fantasmi e dell' arte. Quindi proviene quella pellegrina e ineffabile bellezza che non ha nulla di corporeo nè di sensuale, e ci fa sentire presente la Divinità nelle sembianze che dilettano all' immaginazione. La purità del costume è così connaturata a questo genere di celestiale bellezza che non se ne può scompagnare, onde il Cristianesimo ha il vanto di aver purificate le arti, come il vivere privato e civile degli uomini. E sebbene le reliquie superstiti degli spiriti pagani cospirino a impedire o guastare i salutiferi effetti, vi hanno tuttavia certe abbominazioni così aliene dalla moderna consuetudine, che ci paiono quasi incredibili quando le leggiamo nell' istoria. E certo non ci dan meno cagione di meraviglia gli strani casi avvenuti alla Venere di Gnido e al Cupido di Pario scolpiti da Prassitele, che le mostruose nefandezze di Tiberio, di Eliogabalo e di Nerone.

Il modello ideale in cui la divinità del Cristianesimo più vivamente e compitamente riluce, è quello dell'Uomo Dio quale gli Evangeli cel rappresentano (1).

(1) Egli è fuor d'ogni dubbio che la religione cristiana racchiude in sè l' elemento dell' arte, la quale abbisogna della forma umana e della manifestazione sensibile della divinità. La essenza infatti del pensiero religioso cristiano è riposta nella unione dell'assoluto con la forma umana, corporale e visibile, e nel far sì che l' Uomo-Dio venisse rappresentato con le condizioni inerenti alla vita terrestre ed al carattere fi-

Perciò quando un valente artista si studia di esprimerlo in tale aspetto che ci paia vederlo e udirlo,

nito della manifestazione. E per tal riguardo l'arte cristiana riproduce in un quadro vivente le fattezze esteriori della persona del Cristo, i particolari della sua nascita, la sua vita, i suoi patimenti, la sua morte, la sua risurrezione e la sua ascensione alla destra del padre. Ma prescegliendosi dagli artisti la persona divina a soggetto di rappresentazione, e dovendo menare ad atto un tal proponimento, debbono essi combattere con difficoltà in certo modo insormontabili, massime nel combinare i due termini estremi dell'espressione e della forma, ossia nell'operare in guisa che la figura del Cristo rappresenti la spiritualità nel suo grado più alto, ed al tempo istesso una personalità ben distinta e scolpita. Il momento supremo poi nella vita dell'Uomo-Dio è il sacrificio dell'esistenza individuale, la storia della croce, il martirio dello spirito, i dolori della morte. Questa sfera di rappresentazione nell'arte cristiana differisce immensamente dall'ideale dell'arte classica; perciocchè nell'una l'umana natura debole, affievolita, prostrata ed inferma in un subito si rialza, perchè Dio stesso si degna di riguardare la sua creatura, di abbassarsi in fino ad essa e di rivestirne le infermità e le miserie; nell'altra poi vi è per così dire più equilibrio, più proporzione, perocchè la forma costantemente si conserva in armonia con l'elemento spirituale. Ed infatti il Cristo flagellato, coronato di spine, che porta sulle spalle la croce al luogo del suo supplizio, che soffre e muore, non si lascerebbe rappresentar sotto le forme della bellezza greca; ma presso di noi cristiani in una situazione veramente angosciosa e straziante egli esprime la grandezza e la santità, la profondità del sentimento, il dolore infinito e la calma divina ne' patimen-

con quel volto decorato di grazia ineffabile, con quella dignità e maestà sovrumana di sembiante che

ti e nell'agonia della morte. Non pertanto la morte non debb' esser considerata nell' Uomo-Dio se non che come il punto di transazione, in cui si compie l' armonia dello spirito con sè stesso, ed in cui l'elemento divino e l'elemento umano si riuniscono, si combinano, e direi pure si riconciliano. Ora i soggetti più acconci per l' espressione di questa idea sono la risurrezione e l' ascensione, ed i momenti in cui il Redentore rivestito di una luce pura e celeste, annunzia alle turbe la sua divina parola. E in questo rincontro che l' artista fatto maggiore di sè stesso e come ispirato dal soffio della divinità, dà di piglio ai suoi pennelli, e tenta l' ultimo sforzo, anzi il maggiore degli sforzi, rappresentando lo spirito in sè, nella sua natura intima e profonda, quasi identificato con la persona del Cristo sotto forme esteriori e corporali. Bene è vero che lo spirito assoluto, come tale, non può essere immediatamente l'obbietto dell' arte, e non può trovare una perfetta armonia che nel mondo interno del pensiero puro; ma d' altro lato è certo che quantunque esso, così compreso, sfugga intieramente all' espressione artistica; pure, qualora lo si vuole concepire e contemplare in una apparenza visibile, l' arte, perchè esista in questo senso, deve possedere i mezzi di ciò fare, epperò, deve adoperarsi nella maniera più adatta a mettere in equilibrio l' idea nel suo carattere di spiritualità con la forma nel suo carattere tutto materiale. Ora il sentimento più profondo e più intimo dell'anima, quello che solo risponde all'idea dello spirito libero, e che si soddisfa in sè stesso è l' *amore religioso*. Nello amore infatti, scrive l' Hegel, noi rinveniamo, per quello che concerne la sua essenza intima, gli ele-

all' altezza dei fatti e dei detti rispondono , la sua divinità ci si fa in un certo modo sensibile e alla imma-

menti i quali costituiscono l' idea fondamentale dello spirito assoluto, il ritorno armonioso di un altro sè stesso a sè stesso ; e questo altro in cui lo spirito si ritrova , non può essere che una personalità spirituale. La vera essenza dello amore consiste nello abbandonare la coscienza di sè stesso, nell' obliarsi in un altro sè stesso , e nel possedersi verameute in questa abnegazione ed in questo obblio. Ma l'amore per eccellenza è Dio; dunque converrà determinare quali, nell' arte, sono le forme più accessibili e più favorevoli alla rappresentazione di questo Dio amoroso. Queste forme soprattutto possono ridursi a tre, cioè al Cristo, alla Vergine, come ancora ai santi e martiri che si unificarono, per così dire, in Cristo.

1.° Il Cristo, secondo il domma ortodosso, è Dio, che nella sua natura invisibile si unisce all' umanità per operarne la redenzione. Adunque a rappresentar condegnamente questa unione, il Cristo deve al tempo stesso mostrarcisi, e nel suo carattere universale della natura divina, e nel lato individuale e personale, determinato ed umano, senza perder nulla della sua elevazione e della sua generalità. Adunque l'arte che s' innalza ad una tanta sublimità, è a giusto titolo la maggiore delle arti, e gli artisti che la professano, e ne mostrano effettuato il concetto, sono per conseguenza esseri che bene potrebbero chiamarsi sopraumani o divini.

2.° La Vergine, cioè l' amore materno, eminentemente reale ed umano, disinteressato, purificato di ogni desiderio, che non ha nulla di sensibile, nel mentre ch'è dello in tutto spirituale, contiene ancora una gioia intima, una felicità assoluta. Maria infatti a fronte del figliuolo ch'è sangue del suo

ginativa risplende. Ma certo, senza la storia evangelica niun pittore o scultore o poeta avrebbe potuto ideare

sangue, ch'ella ha portato nel suo seno, che ha partorito al dolore, ci esprime nel modo più proprio, più reale, più vero ed evidente l'unione dell'anima umana con Dio. E quantunque questo amore della Vergine sia accompagnato da infinito dolore alla vista di un figlio che soffre, che spira e muore; pure questa sofferenza, questa situazione costituisce la bellezza spirituale, l'ideale, l'identificazione con Dio, un puro obblio, un sacrificio assoluto di sè stesso, in cui l'anima gode della pienezza del suo essere, perocchè ella trova in questa unione la sua felicità suprema, epperò questo concetto riesce eminentemente artistico sotto tutti i riguardi.

3.° Da ultimo i discepoli di Cristo, come ancora i martiri ed i santi, sono quelli che o riceverono l'idea cristiana nella sua forma primitiva dalla bocca del loro divino maestro, che insegnava e predicava; ovvero persuasi e profondamente compenetrati della verità della sua parola, portarono con sovraumana imperturbabilità le torture, gli aculei e la morte, e confessarono il Cristo; o finalmente vissero a lui fedeli e nelle opere e ne' fatti lo ebbero sempre a modello e ad esempio, e gli si attaccarono con legami indissolubili in tutta la potenza della loro anima. Questa forma, come è chiaro, si presta meno delle due altre, a rappresentar nell'arte il concetto cristiano; ma se piacerà di riflettere che l'uomo, che è il soggetto di somiglianti rappresentazioni, può con gli sforzi della sua volontà scancellare e quasi distruggere in sè stesso l'elemento della sua natura finita ed umana, e giungere ad elevarsi in fino a Dio, tosto addiverrà agevole l'intendere che questa forma istessa ben compresa dallo artista, acquista pure grande importanza e non manca di produrre

la figura morale del Redentore; chè l'inventore, come altri disse, sarebbe più mirabile dell'eroe. Imperocchè nell' imagine dell' Uomo Dio l' individualità fantastica che costituisce la sua bellezza è come un riflesso di quella personalità divina che la fede c'insegna e che riverbera negli atti e nelle parole di lui, raccontate dagli Evangelisti; onde l'estetica formosità che ne risulta, è unica e impareggiabile. Ma l'esaltazione della natura men nobile in tanto misterio ri-

effetti sorprendenti e meravigliosi, quando sia bene adoperata. Non per tanto fa d'uopo di avvertire che siccome in tali situazioni la conversione del cuore non può essere rappresentata che in mezzo agli strazii, ai martirii, alla penitenza ed al dolore, così il senso della bellezza facilmente ne rimane offeso; epperò i soggetti di questo genere sono assai pericolosi a trattare. Laonde queste rappresentazioni della sofferenza fisica abbisognano di esser nobilitate da un'idea che si elevi al di sopra de' tormenti dell'anima e del corpo e che lasci intravedere l'espressione della bellezza. Ed appunto sotto questo riguardo i martiri conservano ne'loro tratti l'impronta del divino, in contrapposto della efferata barbarie de'persecutori della fede. Essi infatti soffrono il dolore e la morte pel regno de'cieli, e questo coraggio, questa forza di animo, questa costanza, in una parola, la santità, che sta in opposizione con le torture della carne, deve apparire come una soddisfazione intima che ha la coscienza di possedere in sè, di sentire nel fondo dell'anima lo spirito divino, e ciò soprattutto ne'lineamenti del volto, negli sguardi e negli atteggiamenti di tutta la persona.

TRINCHERA.

dondando su tutta l'umana specie, comunica anche al tipo del semplice uomo una beltà particolare originata dai doni pellegrini che v'infonde; la quale è la carità che è la bellezza sovrannaturale dell' animo, come la gloria suo guiderdone sarà la bellezza sovrannaturale di tutto l' uomo. Questa celeste virtù, che transumana i suoi possessori, costituisce il tipo speciale dell'uomo *eletto*, giudaico e cristiano, superiore di grande intervallo all'uomo greco. Notisi che parlo di beltà morale, in quanto per l'espressione del volto ai sensi e alla fantasia si manifesta. È credibile che il Giove di Fidia fosse il colmo dell'arte per la forma egregia del corpo e le qualità naturali dell'animo, mirabilmente aggrandite, che lampeggiavano nella sua maestà; aggiuntovi forse quel raggio divino che sopravviveva nel Giove pelasgico. Ma la santità e le altre perfezioni morali del Dio mosaico e cristiano mancavano certamente a quel concetto, come non si rinvengono nel vero Giove omèrico, benchè potentissimo. Il che tanto è vero che fuori del Cristianesimo non si trova quel divino che orna talvolta di un indicibile attrattivo certe figure le quali senza di esso non sarebbero belle. Qual venustà può rinvenirsi in un vecchio di fattezze grossolane e volgari, estenuato dagli anni e dai patimenti e poveramente vestito? Ma un tal personaggio, animato dall' amor di Dio e degli uomini e rapito dai fervidi spiriti dell'estasi cristiana, può riuscire bellissimo; come si ve-

de nel tipo italiano di Francesco di Assisi qual venne ideato dai nostri pittori più illustri del quattrocento e del cinquecento. Il principio divino della grazia ha virtù di abbellire anche agli occhi profani ciò che sarebbe umanamente non bello; onde si può dire che i miracoli della religione si estendono eziandio al dominio dell'arte.

Il tipo cristiano dell'uomo, oltre al modello supremo dell' Uomo Dio che risponde al dio dei Gentili, comprende tre altri esemplari che si possono ragguagliare a quelli del semideo, del genio e dell'eroe nell'arte del paganesimo, chi voglia misurare il grande intervallo che la divide dall'arte ortodossa. Il primo è quello della donna in cui una divina maternità si aggiunge al privilegio di vergine; onde Nestorio e Gioviniano non pregiudicarono meno all'estetica che alla religione; e se il loro errore fosse prevalso in Italia, possiam credere che non avremmo avuto Raffaello. E come la bellezza morale dell' Uomo Dio si riflette in tutta l'umana natura, così quella di Maria si trasfonde nel suo sesso e produce quell'ideale della donna cristiana in cui le forme estrinseche, lumeggiate dalla purezza e santità dell'animo crescono maravigliosamente di beltà e di grazia. La seconda specie è quella dell'angelo, squisitissima anch'essa, ma meno efficace, perchè qui la rappresentazione sensibile si fonda in un mero simbolo, atteso la natura incorporea degli spiriti celesti; per la qual cosa (anzi

che per la cagione allegata dall' Hegel) l' angelo è il meno commovente dei tipi cristiani e può, generalmente parlando, servir meno di principale che di accessorio nei lavori dell' arte. Ma bene adoperato per questo verso è graziosissimo. L'ultima specie è quella del santo che ammette infinite varietà, fra le quali primeggiano il milite cristiano, cioè il martire, e il pacifico contemplatore; nell' uno dei quali brilla il coraggio, nell'altro l'estasi tranquilla dello spirito, e in entrambi la carità eroica che appartiene all'essenza della santità cristiana sotto ogni sua forma.

In fine il Cristianesimo santificò le arti, ordinandole al debito fine di abbellire la Idea (contra l' assurda sentenza di que' moderni che affermano l' arte dover essere soltanto indirizzata all'arte), rinnovò la concordia e l'unione loro, sostituì alla stranezza e deformità dei simboli orientali una emblematica semplice, dignitosa, efficace, amica del decoro e della bellezza. Accozzò insieme le varie arti, ma con tale idoneo temperamento che niuna di esse predominasse con iscapito delle altre. Ritirò la cognizione e la pratica del Bello verso i suoi principii e si valse a tal effetto del sacerdozio; giacchè i primi poeti ed artisti furono uomini ieratici, non ligi, ma riverenti alle legittime influenze di quello. Restituì all'architettura e alla musica il loro estetico principato; il duomo cristiano e il camposanto succedettero all' antico santuario e alla necropoli; il tempio fu la sedia dell' e-

loquenza sacra, della facondia e del senno civile, della musica e di tutte le arti secondarie, senza pur eccettuare le sceniche rappresentazioni. Perciò nell'arte cristiana, erede, emula e vincitrice di due antiche civiltà, si trovano insieme raccolte e accordanti l'unità e la severità orientale, la varietà e la libertà greca. Se non che l'eterodossia rediviva del secolo sedicesimo, rompendo di nuovo l'unità religiosa di Europa e ripristinando il gentilesimo, recise altresì i vincoli della immaginazione e ricondusse nelle arti la licenza è l'anarchia. La sola immagine di unione estetica che si vegga ancor oggi ne'paesi in cui il tempio cristiano è diventato muto e quasi deserto, è il teatro, che fa, rispetto all'età corrente, l'ufficio di quello nei bassi tempi. Ma il teatro anche più ornato e più bello non può, come lavoro architettonico, gareggiare per bellezza e sublimità col palagio orientale, non che col tempio, e se ne disforma quanto l'età moderna incivilita e prosaica dai secoli poetici dell'antichità. Certo la vita nostra è meno infelice per molti rispetti di quella dei nostri arcavoli, e sarebbe consiglio poco pietoso il fare rinvertire la civiltà presente verso la rozzezza dei tempi barbari; ma esteticamente considerata, è altresì meno bella.

Come le arti sparpagliate si unirono nella cattedrale, le lettere divulse e sminuzzate si collegarono insieme nell'epopea che dalla strettezza omerica ritornò alle ampie proporzioni e alla grandiosità della sua o-

rigine. L' epopea, che abbraccia ogni genere di eloquenza e di poesia, come il tempio antico ogni eleganza artificiosa, imita il gran mondo della natura, e non che ristringersi fra i confini di un tempo e di un paese particolare, va spaziando per tutti i luoghi e tutte le età, e dopo di aver trascorso il giro delle cose mondane, ed esausta la vena del Bello, poggia al sublime ed osa tentare e descrivere l'immenso, l'eterno, l' infinito. L' esempio più perfetto di questa magnifica epopea che si conosca in alcuna lingua, è certo la Divina Commedia. Oh quanto il poeta italico si lascia addietro, non solo Omero, ma Firdussi, Viasa, Valmichi, per la vastità del disegno e la stupenda lautezza del lavoro! Il suo poema, così ampio come lo scibile umano, abbraccia la virtù e la colpa, la gioia e la sventura, la luce e le tenebre, la filosofia e la religione, la storia e la favola, l'Italia e l'universo, la creazione e la palingenesia, il passato e l'avvenire, la terra e il cielo, il tempo e l'eternità, e discorre con pari sicurezza per tutti gli ordini sovrasensibili della ragione e per tutti i gradi del creato. E mentre l'animosa immaginazione dello scrittore unisce gli estremi, essa si stende maestrevolmente pei mezzi, evitando la crudezza dei contorni coll'artificio del chiaroscuro e temperando e accordando insieme colla seconda cantica, quasi con armonia pitagorica, il principio e il fine del suo poema. Nè ella si mostra meno eccellente nei particolari che nell' ordinamento

totale del suo lavoro; giacchè questa seconda virtù non basta al poeta e non è per avventura la più difficile; nè io mi penso che si richiedesse l'ingegno del Leibniz per sapere ideare, com'egli fece, quella sua epopea che dovea incominciar colla creazione e finire coll' esito dei tempi. La vastità dei generali è privilegio sovrano degl' ingegni più illustri negli ordini del sapere, come si vede in esso Leibniz, in Platone, in s. Agostino, nel Keplero, nel Vico; i sistemi dei quali sono epopee di concetti maravigliose; onde nasce la similitudine della poesia epica colla sintesi scientifica. Ma al gran poeta abbisogna di più la maestria nell' incarnare e individuare i suoi concetti onde, tradotti dall'astratto al concreto, abbiano moto e vita e colpiscano dilettando la virtù fantastica. Il che non si può fare senza gran finezza di analisi e perizia nell'osservare da un lato e maestria singolare di stile dall'altro; onde i poeti sommi, oltre al delineare con grandiosa robustezza, debbono essere soavi coloritori e delicati scultori. Or quale osservator di natura più arguto e sagace si può immaginare di Dante? Qual artefice di stile più fino, più vario, più potente? Egli possiede in modo maraviglioso la semplicità, la naturalezza, la proprietà, la concisione, l'eleganza, la pellegrinità, l'evidenza, l'efficacia e la sublimità della frase; nè credo che per l' unione di tutte queste doti alcuno scrittore il pareggi. Il suo poema, mirabile nel tutto insieme, è eziandio così perfetto

nelle parti più minute che, per quanto si legga e studi, riesce tuttavia nuovo, e niuno può promettersi di gustare ed esaurire tutte le sue bellezze.

Dante non avrebbe potuto essere il massimo poeta e scrittore se non fosse stato eziandio filosofo e teologo insigne. Come filosofo, egli accoppia l'ingegno psicologico coll'ontologico per natura così diversi, raramente congiunti e tuttavia egualmente richiesti alla perfetta speculazione. La sua solerzia nel cogliere e mettere in luce le qualità e i fatti più minuti e reconditi dello spirito è delle più squisite, e dal Shakspeare in fuori, non saprei qual poeta per questo verso gli si possa paragonare. Quanto alla comprensione ontologica, ne fa buon segno, non solo il vastissimo concetto del suo divino poema, ma eziandio le sue prose, come la Monarchia, il Convivio e il Volgare eloquio; nelle quali, anche quando l'affetto lo svia dal vero, riluce la sua perizia a trovare i generali nei particolari e a contemplare il suo oggetto dalla maggiore altezza possibile. Il notar solamente i luoghi degli scritti danteschi, e segnatamente del poema, in cui l'autore fa prova di singolare virtù filosofica e anticipa talvolta i pensieri e i trovati più recenti, vorrebbe un lungo discorso. Chi crederebbe, per esempio, che Dante abbia divinato il sistema dinamico? (L'Ozanam nella sua pregevole opera intitolata: *Dante et la philosophie catholique au 13. siècle, Paris, 1839*, ci mostrò il filosofo di

quel tempo, ma non il divinatore). E come teologo cattolico, chi potria degnamente lodarlo? Chi tollerare pazientemente l'audacia di certi interpreti che vorrebbero farne un eretico e un miscredente? Ma anche lasciando in disparte le esagerazioni del Foscolo e de' suoi seguaci, corre oggi un vezzo quasi universale di attenuare la religione di Dante e far di lui un psicologista e un razionalista moderno, conforme alla voga dei tempi e all' andazzo degli spiriti. Il razionalismo teologico ha viziata la chiosa della Divina Commedia, come quella della Bibbia; e il Biagioli, per esempio, che stampò il suo comento in Parigi, avrebbe creduto di peccare contro la squisita sapienza che fiorisce sulla Senna se non avesse sostituita la filosofia alla teologia nell' interpretare il senso allegorico della persona di Beatrice. Perdonimi l'illustre Marchetti se lo cito dopo un pedante; ma io non so risolvermi a credere che l' idea dominatrice della Divina Commedia sia politica, e che l'Alighieri non sia che un capoparte o un capopopolo, come alcuni bibliologi tedeschi ci rappresentano i profeti della vecchia legge, e certi democrati moderni lo stesso Salvatore del mondo. La politica occupa senza dubbio un luogo molto notabile nel divino poema; ma non è sola; anzi dico di più, che non è il soggetto principale nè il supremo intento dell' autore. L' epopea dantesca, che discorre per tutti i tempi, tutti gli ordini delle esistenze, e dalle cose temporali si leva

alle eterne, mi par quasi un sacrilegio il volerla rannicchiare nel comune di Firenze, o anche in tutta l'italiana penisola. Se l'inferno per un certo rispetto serve al poeta di velo allegorico per dipingere e sferzare la corrotta patria, divenuta quasi un inferno dei vivi, l'ingegno del magnanimo esule s' innalza a più vasto concepimento e ravvisa nella scena del mondo un' ombra delle verità superiori, considerando l' ordine delle cose immanenti come il tipo ideale delle successive. Il qual concetto, che spazia e signoreggia per tutta la Divina Commedia, costituisce il vincolo delle tre cantiche, l' unità e l' armonia di tutto il poema.

Una proprietà dell'epopea dantesca, poco o nulla avvertita da'suoi chiosatori, è l'uso che vi si fa della mitologia e della scienza astronomica e cosmologica dei Gentili. Quanto alla mitologia, alcuni moderni critici la vorrebbero sbandita dalla poesia come disforme dall' indole del Bello ortodosso, e il Venturi appunta Dante in ispecie di aver mischiate le favole del paganesimo coi fatti e coi dogmi cristiani; mescolanza non meglio capita, ma lodata dal Ginguenè per cagioni assai diverse da quelle che movevano il chiosatore italiano a biasimarla. Se i Padri della Chiesa e alcuni illustri teologi moderni, come il Bossuet, riprendevano a buon diritto l'uso delle favole licenziose, questa censura non cade su quelle parti della mitologia che non offendono la pietà nè il costume. Le ra-

gioni poi de'moderni censori mi paiono debolissime. Il vero solo, dicono essi, può piacere. Sì, nel dominio del vero; ma la poesia appartiene agli ordini del Bello. Anche il Bello è vero, ma è il vero vestito e adornato di un fantasma il quale piace e sta bene, sia che idoleggi semplicemente un tipo intellettivo, o ecciti la meraviglia per mezzo dell' oltrannaturale, o simboleggi e renda apprensibile alla fantasia un'idea della ragione. Se la riproduzione dei modelli greci diletta nella statuaria, e non v'ha forse uomo talmente cieco alle impressioni della bellezza che non sia commosso dalle Grazie del Canova o dalla Psiche del Tenerani, perchè l' uso giudizioso di tali imagini si vorrà escludere dalla poesia? Non è un grazioso componimento l'Urania del Manzoni? Qual è l' amatore di bellezze poetiche a cui non diletti il Prometeo del Monti? Lo stesso dicasi del portentoso che si trova nelle antiche favole; il quale se si vuol proibire, non so come si facciano buone le streghe, le fate, gli spettri, i genii, i folletti, i giganti, i mostri del Shakspeare, del Goethe, del Boiardo, del Camoens, del Tasso, dell'Ariosto. Forsechè da noi moderni si presta maggior fede a queste fole popolari dei tempi più a noi vicini che a quelle dell' antichità? Non si dica adunque che i vecchi miti non sono più acconci a servir di ornato poetico perchè i popoli cristiani più non ci credono. Anzi, dico io, sono molto acconci appunto per questo; perchè alla fizione poetica niu-

no crede: e se altri credesse, lascerebbe di essere poetica, come quella che parlerebbe ai sensi e alla ragione sola dell'uomo, non alla immaginazione, e produrrebbe una impressione reale e non estetica. L'oltranaturale tenuto per vero effettivo potrà destare la meraviglia, il piacere, il terrore o altro affetto, ma non sarà estetico appunto perchè vero e reale. Infine, come simbolo, la fizione poetica dee mostrarsi come fizione; altrimenti l'apparenza simbolica si confonderebbe colla verità simboleggiata e l'essoterismo estetico colla dottrina acroamatica di cui è l'espressione. Il che tanto è vero che gli stessi poeti della gentilità più illustri si valsero dei loro miti religiosi in quanto per miti erano tenuti così da essi come da una parte dei loro coetanei. L'incredulità di Omero verso le favole elleniche non ha più d'uopo di essere provata, e dovea essere comune ai più caldi ammiratori de' suoi versi; onde chi sentiva altrimenti, non che lodarli, gli condannava, e per mantenere le credenze del volgo volea sbandito il poeta dalla repubblica. E certo ripugna che un uomo dotato di retto senso si compiaccia di veder malmenate da una fantasia licenziosa le cose tenute più sacre e più venerande. Ond'è che certi poeti moderni, che Cicerone chiamerebbe volentieri minuti e plebei, i quali sacrilegamente abusarono dei dogmi più reverendi, hanno avuta mala fortuna anche in sul Parnaso e ottenuto suffragi poco poetici. Ma se le infa-

mie di costoro fanno stomaco a chi conserva qualche senso di pietà cristiana, ci dilettano i sacrilegi omerici sugl'iddii dell'Olimpo, perchè niuno di noi porge fede a quella folle mitologia.

La storia religiosa può essere introdotta ne' componimenti poetici ogni qual volta si adopera in modo che chiaro apparisca esser ella l'idea rappresentata, non la fizione che la rappresenta. Imperocchè, per rispetto all'idea espressa dal fantasma, la poesia non si distingue dalla realtà, nè l'estetica dalla scienza. Laonde egli è lecito al poeta epico e drammatico il metter mano negli annali della religione e il tradurli nelle sue narrative o sulla scena, purchè non ne alteri il dettato e lo esprima con quel decoro che si addice alla santità del soggetto. Ma ciò non può aver luogo riguardo alle parti portentose di tale storia, come quelle che per la loro qualità apparente non si distinguerebbero dall' oltrannaturale poetico; tantochè, se il poeta se le appropriasse, piglierebbero nelle sue mani l'aspetto di favola, e passerebbero dal contenuto ideale alla forma poetica. L'oltrannaturale vero della religione può entrare in un poema come concetto lirico, non come elemento descrittivo e rappresentativo; come idea, non come fatto poetico; imperocchè la lirica conserva l' obbiettiva realtà delle cose, laddove l'epica e la drammatica la trasformano subbiettivamente. Perciò il Manzoni, che cantò i divini misteri, non li metterebbe certo in iscena, per-

chè il coturno disdirebbe all'austero volto del dogma, non offeso dai lirici accordi. Degni di somma lode sono gli autori dell'Atalia e del Saulle, perchè gli eventi rappresentati in queste due tragedie non hanno essenzialmente del prodigioso; laddove l'Alfieri avrebbe peccato contro il decoro, introducendo lo spettro di Samuele, come il Shakspeare fece apparire quello del padre di Amleto; imperocchè il fantasma del poeta inglese è una favola e quello della Bibbia una istoria. Dal che si vede che il valore poetico dell'oltrannaturale e la sua convenienza col genio della poesia sono in ragione inversa della sua credibilità storica e della sua realtà. Egli è da notare che le prevaricazioni più illustri di questa regola furono fatte da due scrittori eterodossi, cioè dal Milton e dal Klopstock; i quali, a malgrado della loro retta e pia intenzione, favorirono l'introduzione del razionalismo teologico e spianarono la strada a quegl'interpreti che fanno della Bibbia una mitologia. Non parlo di certi scrittori più moderni che, abusando stranamente il linguaggio biblico e profetico e simulando una divina inspirazione, non si peritano di volgere le stesse formole consacrate dall'Uomo Dio a combattere o a corrompere i suoi insegnamenti.

Il principe dei poeti cattolici seppe cansare questi vizi e fare della vera religione l'anima del suo poema, pigliando in gran parte dalle false credenze il lieto o tremendo corteggio dei simboli e delle imagini.

L'idea della Divina Commedia è obbiettiva e cristiana: la forma è subbiettiva, favolosa, inventata dalla fantasia del poeta o tolta dal paganesimo. L'inferno è adombrato da un vero Tartaro, in cui trovi Plutone, Minosse, Cerbero, Caronte, le Erinni, i Centauri, le Gorgone. Il che non hanno avvertito coloro che accusano l'Alighieri di aver fatto entrare Virgilio e accasato Catone in Purgatorio; quasi che il poeta ideale possa e debba far del teologo eziandio intorno alle immagini. Dante è veramente teologo e de' più sublimi, quando nelle ultime cantiche s' innalza sino al cristiano empireo e canta la gloria dei comprensori e della Trinità increata; ma egli si guarda dall'.introdurre tali idee come imagini e trattarle a uso di fizioni; e dovendo pure renderle poetiche e dar loro un abbigliamento, lo piglia dalle cose sensibili, come il canto, gli astri, la luce, o da simulacri simbolici e mitici, come quando adombra Cristo nel grifone. Il solo caso in cui egli rappresenti epicamente l'oltranaturale religioso, concerne gli angeli buoni e rei: ma siccome tali spiriti non hanno forma sensibile, e quella che si dà loro è prettamente emblematica, perciò il poeta italiano anche qui non si dilunga dalla severità dell'estetica ortodossa.

La mitologia gentilesca fu in origine la conversione della espressione essoterica in idea acroamatica e del simbolo in dottrina. Il paganesimo tutto quanto è la confusione e lo scambio della parola primitiva

colla scienza, del segno colla cosa significata; confusione che nacque dal travolgimento della formola ideale (*Introd., L. 1., C. 7*). Vero, come espressione e simbologia, e falso, come idea e dottrina, esso è combattuto e vinto ogni qual volta vien ritirato verso le sue origini e ridotto a contentarsi di essere la veste della scienza in vece di voler supplire alla sostanza di essa. A questa riforma intesero molti poeti e savi illustri della stirpe pelasgica, incominciando da Omero; nei quali apparisce chiaro il disegno di riportare la mitologia dal campo usurpato dell'intelletto e della religione in quello dell'immaginativa e della poesia che a buon diritto le appartiene. Ma il loro conato fu vano, perchè, ignorando la vera formola nella sua integrità, non aveano di che riempiere il vuoto fatto nelle credenze degli uomini, e l'opera loro fu negativa solamente. La mutazione fu effettuata dal Cristianesimo il quale, ritornando alla sua original perfezione la formola generatrice di ogni vero, sbandì in perpetuo la mitologia dalla scienza e la restituì alla poesia. Così il simbolismo ritirato al suo vero essere fu purgato e santificato, e l'iconografia religiosa, assoluta dall' interdetto pronunciato contro di essa nella vecchia legge, potè rientrare nel tempio e ripigliare l'avito seggio nel dominio dell'arte; opera ammirabile, non intesa dai Protestanti che, perpetuando il divieto mosaico, snaturarono il Cristianesimo e gli tolsero uno de'suoi privilegi e uffici nobilis-

simi. L'Alighieri, inspirato dall' idea cristiana e venuto al mondo quando il paganesimo, come religione, era affatto spento nella metà di Europa, e la restituzione di esso, come poesia, non poteva più essere pericolosa, fu il primo scrittore insigne che *ritirasse verso i loro principii la mitologia e la simbologia gentilesca rendendo nuovamente essoterico e poetico ciò che dianzi era stato tenuto per dottrinale e acroamatico*. Guidato come per istinto da questo canone, egli sopravanzò il suo secolo, e adoperò poeticamente l'astronomia e la cosmologia pagane che, per l'autorità di Aristotile, regnavano tuttavia come dottrine nelle scuole del medio evo. Imperocchè la parte ipotetica dell' astronomia e cosmologia greca, specialmente per ciò che risguarda la teorica dei cieli, fu un residuo dell'emanatismo d'Oriente, alla prima forma del quale, più antica della dispersione dei popoli, appartengono l'Uranologia, il Sabeismo e il sistema del *Cronos* e del *Topos* senza limiti. Le quali dottrine, dopo i tempi di Faleg uscite dalla Mesopotamia, si sparsero da per tutto e furono recate dai Camiti atlanti in ponente dove regnarono incorrotte, finchè Saturno venne espulso da Giove, cioè i Camiti dei monti furono cacciati dai Giapetici del pelago, e al monoteismo emanatistico succedette il politeismo. Questa mitologia astronomica, o astronomia religiosa e poetica che dir vogliamo, dei primi popoli mesopotamici ed iranici, mista alle osservazioni e conghiet-

ture scientifiche che si facevano di giorno in giorno, procreò quel sistema de'cieli che invalse più tardi fra i Greci, passò collo studio delle scritture arabiche e peripatetiche nell'Europa dei bassi tempi e vi ottenne gli onori della scienza, finchè l'ingegno di Dante, mosso dall'istinto cristiano, sollevò il velo e, restituendo alla simbologia poetica ciò che le apparteneva, fu quasi il precursore di Galileo e del Copernico.

Dante creatore dell'epopea cattolica è scrittore cosmopolitico insieme e italiano. Primonato di quella lingua che è la primogenita fra gl'idiomi illustri figliati dal Cristianesimo, egli è il fondatore delle lettere italiche ed europee, e con esse delle moderne scienze, delle arti belle e di ogni gentile cultura dello spirito umano. La Divina Commedia è propriamente il principio dinamico da cui mosse la civiltà intellettiva delle nazioni cristiane e le cui benefiche influenze si stenderanno quanto la nostra specie; tanto che ogni nobile scrittore ed artefice che sia sorto e sorga quando che sia nella Cristianità passata e futura dei moderni popoli, è legittima prole di Dante. Io non saprei meglio esprimere la maravigliosa fecondità del divino poema e il seggio che occupa negli annali della estetica ortodossa, che paragonandolo a una pianta molto illustre nella storia naturale dell'India. L'*asvatta* (1) o fico

(1) Non si confonda la *ficus indica* dei botanici, detta *asvatta* in sanscritto, colla *ficus religiosa*, chiamata *pipila* nel-

indiano è un albero che durerebbe in perpetuo, se violenza od estrinseci ostacoli non si opponessero, e potrebbe boscare e ombreggiare col suo fusto tutta la terra. I suoi rami, che s'innalzano a vari palchi, gittano certe radici aeree le quali, allungatesi a poco a poco e giunte al suolo, se lo trovano propizio, vi penetrano e vi si abbarbicano. Ciascuna di quelle fila ingrossando e assodandosi diviene un nuovo tronco da cui rampollano altre messe e ramora con altre barbe penzolanti e producenti alla volta loro una novella prole. Così il ceppo principale si va di mano in mano allargando e forma coll'andar de'secoli una selva di vive e biancheggianti colonne ben fusate, altissime, diritte, e coperte da verde e folta chioma, quasi capitello che le incorona; sotto le cui volte frondose ed opache si ergono capanne, romitorii, tempietti e riparano a moltitudine le famiglie degli animali e le comitive dei viaggiatori che trovano sotto quel rezzo un ricovero giocondo dalla cocente sferza del sole. Taluna di queste piante copre tutta un'isola, o un'ampia distesa di campagna, e veduta da lungi sembra un colle selvoso; ma quando il viandante accostato entra ne' mistici recessi, gli par quasi di trovarsi fra quei colonnati e peristilii immensi che tuttavia si veg-

l'idioma sacro dell'India. Intorno alle differenze che corrono fra queste due specie singolari e curiose di vegetabili, leggi l'erudito discorso di Carlo Ritter nell' *Erkunde von Asien*.

gono a Persepoli e a Tebe. Tanto che, se non si sapesse che questa mirabile pianta è nativa dell'India, donde i Baniani la recarono sulle spiagge dell'Arabia, del Congo e di Mozambico, si potrebbe credere che avesse suggerita ai Faraoni l'idea delle loro sale ipostile, e ai re Elamiti il concetto di quelle reggie stupende dai cui avanzi oggi si chiama la città sacra dell'antica Persia (*Cil-minar*). Ecco, io dico, l'imagine dell'italiana epopea; la quale non solo destò l'ingegno letterario e poetico delle nazioni moderne, ma partorì l'architettura, la pittura, la scultura, e tutte le arti belle che nacquero dal divino poema, come i rampolli dell'albero orientale dal suo ceppo primitivo. Non voglio già inferirne che senza l'Alighieri non avremmo avuto Michelangelo, Lionardo, Raffaello; ma certo sarebbe mancata qualcosa alla loro perfezione; imperocchè e nel San Pietro, e nel Giudizio, e nel Mosè, e nella Cena, e nella Santa Cecilia, e nella Trasfigurazione si trovano i vestigi e le inspirazioni or grandiose e terribili, ora tenere e dolci, di quell'ingegno che creò Catone, Farinata, Capaneo, Gerione, Matelda, Beatrice e gli altri miracoli delle tre cantiche. Alla Laura del Petrarca, copia ingegnosa benchè pallida della donna di Dante, ma più popolare perchè meglio accessibile alla comune fantasia degli uomini, si possono in parte attribuire e il concetto dell'amor platonico introdotto nelle arti, e quelle celesti e graziose arie di fanciulle e di donne

che respirano nei dipinti fiorentini fin dal secolo quindecimo e nei marmi di Donatello. Chi volesse conoscere appieno l'influenza diretta che ebbe nelle arti lo studio della Divina Commedia dovrebbe fare una storia dei disegni suggeriti da questo poema, cominciando da Sandro Botticello che stando in Firenze ritrasse l'Inferno di Dante verso il fine del quattrocento *(Borghini, Riposo, T. 2, p. 136)*, e venendo sino a Giovanni Flaxman, al Pinelli e ai nostri giorni.

Se Dante, come principe dei poeti cristiani, per ragion di tempo e di eccellenza, fu il padre di ogni moderna gentilezza, come italiano ebbe una influenza più speciale, più immediata e cospicua sulle nostre lettere. Laonde il regnare di lui sul pensiero italiano e il suo scadere nell' opinione e negli studi fu sempre effetto o pronostico di risorgimento o di declinazione nelle arti amene, nella poesia, nell'eloquenza, e in ogni genere del bello scrivere *(Balbo, Vita di Dante, cap. 17)*. Il che non è senza ragione grande; perchè il ristauro e il rifiorire di ogni cosa umana è un ritiramento verso i principii; e il principio non pur della letteratura, ma della lingua illustre, scritta e nazionale, d' Italia, è il poema di Dante. Lo studio del quale ristorato da un mezzo secolo in qua per opera principalmente di Gasparo Gozzi, del Vannetti, del Parini, dello Alfieri, del Monti e del Cesari, ha rimesso in onore gli altri classici, quasi prole indivisa dal padre, sterminate le codardie letterarie e le imi-

tazioni forestiere del passato secolo, e introdotto un modo di poetare e di scrivere più virile, più franco, meno barbaro, più conforme al sentire e al fare italiano. Nelle arti, il giudizio diritto e sicuro di Francesco Milizia e l'ingegno straordinario di Antonio Canova cominciarono una età novella ed educarono al vero Bello, anche fuori degli artificii, il gusto della nazione. I Bettinelli, gli Algarotti, i Cesarotti, e tutti quegli altri settecentisti gallizzanti, che variarono non emendarono gli scorsi del secolo precedente, non leverebbero più grido oggidì, o piuttosto, come d'ingegno non mancavano, entrerebbero per una via migliore. Tuttavia la riforma non è compiuta, e in poesia specialmente certe folli teoriche godono ancora di qualche credito a danno dei buoni studi. Sarebbe difficile il diffinire la dottrina dei *romantici* che piglia tante forme quanti sono gli autori e, involgendosi nelle nebbie, sfugge a una circoscrizione chiara e precisa. Quando nacque in Germania, come acuti e profondi son gl'ingegni di quella nazione, conteneva del buono e del vero; ma passando in Francia e quindi in Italia, le accadde come a certi drappi di pregio oltrerenani che, stazzonati per viaggio e girando di mano in mano, quando hanno varcate le alpi riescono dei cenci. Giovò a propagare ed accrescere le costoro esagerazioni l'eccesso contrario di quei falsi amatori del Bello classico che ripudiavano nelle nobili lettere ogni varietà naziona-

le e volevano modellarle sovra un tipo unico. E questo tipo era tal volta vizioso, tal altra capriccioso; fondato sulla prepostera e servile imitazione degli antichi, sulle usanze volubili del teatro, sull'arbitrio di certi retori, di certe accademie; guasto sovrattutto dalle influenze cortigiane che, introducendo il fattizio ed il manierato nelle arti, le dilungano dalla natura. Tal fu l'eredità che ci venne rassegnata dagli scrittori francesi del secolo diciassettesimo, grandi per ingegno e per opere, ma schiavi di molte preoccupazioni; i quali da un lato abbellirono, ma impoverirono e snervarono dall'altro la lingua loro, confermarono il dispotismo dei retori, fecero una mescolanza del genio libero degli antichi e del genio aulico e gallico, scartando ciò che dissentiva dal preconcetto modello. Parlo dei più, non di tutti; imperocchè, chi oserebbe dar questi biasimi a Biagio Pascal e a Giovanni Lafontaine, scrittori divini, l'uno principe dei prosatori e l'altro dei poeti francesi? Havvi certo una savia imitazione degli antichi che esclude del pari la servitù e la licenza, e nasce dalla considerazione profonda degli esemplari grecolatini, studiati in sè medesimi, e non attraverso la lente dei pedanti. Che se l'ingegno pelasgico degl'Italogreci si mostrò eccellentissimo nel cogliere il Bello di ogni genere, e i suoi parti superano di bontà ogni altro artificiale modello; lo studio della natura dee sempre andare innanzi, come quello che insegna a distinguere le regole immu-

tabili ed eterne del buon gusto dalle leggi stanziate solo in virtù della consuetudine o del genio nazionale dei vari popoli in particolare.

L'immutabilità essenziale del Bello non esclude la varietà nell'espressione di esso, sia perchè in ogni fattura artificiosa v'ha una parte accidentale suscettiva di vari temperamenti, e perchè i tipi specifici delle cose possono essere diversi, e l'una specie non esclude le altre. Il Bello è certamente assoluto; perchè ogni tipo è tale nel suo genere; ma varie sono le specie dei tipi; le quali possono essere inegualmente belle, ma ciascuna dotata a suo proprio rispetto della maggior bellezza possibile. Se la poesia epica differisce dalla drammatica e la commedia dalla tragedia, perchè il componimento tragico non potrà ammettere varie maniere di tessitura? E se la forma della tragedia sofoclea è eccellente in sè stessa, di che certo niuno dubita, perchè si vorrà ripudiare quella del Shakspeare, del Calderon, del Guarini, dello Schiller, netta dalle loro macchie? Imperocchè all' unità risultante dalle leggi universali e incommutabili del buon gusto si aggiunge una varietà maravigliosa che lascia un campo larghissimo alla libertà degli artisti e degli scrittori. La quale varietà proviene dalle differenze che corrono fra gl'idiomi, i popoli, i secoli, i paesi; e come nei vari ordini di civiltà si dee mantenere studiosamente il genio nazionale, salvo che sia intrinsecamente vizioso, sarebbe incongruo il gover-

narsi altrimenti nelle ragioni del Bello. Errano adunque e coloro i quali vorrebbero obbligar tutti i popoli ad abbracciare quel tipo francese o arbitrario di cui sono ammiratori ; e quelli che c' invitano a dismettere la nostra propria natura e ad entrare per una via che farebbe un caos dei vari popoli e un Calepino di tutte le lingue.

Le innovazioni giudiziose nelle lettere non si vogliono già escludere, perchè ciascuna specialità nazionale è capace di quegli incrementi di cui ha il germe , e quindi di un certo estetico avanzamento. Non v' ha nazione per questo verso più feconda della italica , perchè niuna ebbe un principio più ricco e una base più spaziosa. Se, giusta il processo dinamico della civiltà, la prima opera illustre è il seme delle succediture, e rappresenta in ristretto la capacità intellettiva di un popolo , chi oserà competere coi figliuoli di Dante, colla diritta linea dei suoi successori e discendenti? Chi ardirà por limiti ai voli di un ingegno inspirato dalla Divina Commedia e parlante nella sua lingua? Dante è ricco, vasto, profondo, come la natura, e le sementi deposte nel suo poema non verranno meno prima che sia spenta la nazione che lo ha prodotto. Ma le novità , acciò siano di buon conio e facciano pro a chi le usa , si debbono introdurre con gran cautela , e solamente da coloro che conoscono bene i tesori delle cose patrie e per lungo studio se gli hanno resi famigliari e come rinsanguinatone. La let-

tura delle cose forestiere giova ai palati già avvezzi e connaturati al sentire e al pensare italiano; altrimenti è di rischio, come i viaggi troppo precoci che, invece di educar uomini, non son buoni che a far delle scimmie. Laonde, se i volgarizzamenti dei capolavori oltramontani e oltremarini non sono da riprendere, quando siano ben fatti e i concetti forestieri vengano vestiti con abito italiano; essi nocciono assaissimo quando siano, come accade per lo più, abborracciati alla barbara; perchè la lingua e lo stile sono tanta parte nell' indole nazionale di un popolo che danno quasi alle cose peregrine il diritto di cittadinanza. Insomma, se si ammettono le innovazioni che non han radice nella tempra comune, si dà nel barbaro, come oggi avviene troppo sovente: se si rifiutano quelle che sono opportune, si cade nel fastidioso, gl'ingegni insteriliscono, le lettere muoiono fra gli stenti e i ceppi dell'imitazione, come accadde ai novellieri e ai petrarchisti noiosi del cinquecento. Ogni gran poeta e scrittore è novatore e nazionale ad un tempo: tali furono il Petrarca, il Boccaccio, il Poliziano, l'Ariosto, il Berni, il Tasso, il Guarino, il Metastasio, il Goldoni, il Parini, l'Alfieri, il Monti, l'Arici, il Leopardi, per non parlare della schiera eletta dei nostri storici e prosatori di vario genere. Tutti lavorarono sulla base dantesca, che è il perno immobile su cui debbono aggirarsi in perpetuo il pensiero e il senno italiano. Alcuni critici hanno appuntato il

Manzoni, perchè volle dettare un romanzo che, al giudizio credibile di Gualtiero Scott, è il più bello che si legga in alcuna lingua e che è divenuto il libro più popolano d'Italia ai dì nostri. Quasi che il romanzo debba riputarsi estrano al popolo erede delle favelle in cui scrissero Longo ed Apuleio. Il romanzo al dì d'oggi è pressochè un bisogno letterario delle nazioni civili e si confà coll'indole della società moderna, come il poema epico al genio dell'antica. Se v'ha peccato in ciò, non è delle lettere nè dei letterati, ma dei tempi.

I critici schizzinosi e i fautori esagerati del Bello classico errano eziandio a sprezzar come fanno le lettere e le arti proprie dei bassi tempi e a ripudiare le dovizie poetiche che scaturiscono dal Cristianesimo. Alla stregua di costoro, cui tuttocciò che non è latino o greco sa di cattivo, si vorrebbe dar lo sfratto alla maggior parte delle bellezze moderne, quali goffe e barbare, come quelle che hanno radice negli ordini e negli abbozzi del medio evo. Ma che diverrebbero le opere più eccellenti, cominciando dal poema dello stesso Dante, che pur visse in quei secoli e creò un nuovo mondo poetico così diverso dall'antico, se si dà la croce addosso a quanto non è uscito dalla Grecia o dal Lazio? I drammi spagnuoli ed inglesi sono il perfezionamento dei rozzi Misteri dei bassi tempi, come i due Orlandi e le rime del nostro sommo lirico nacquero dai romanzi cavallereschi e

dalle canzoni popolari di quella medesima età. Nè perciò si vuol confondere, come molti usano, l'elemento cristiano e legittimo coll'elemento barbaro, e mettere in arte i difetti e le ruvidezze degli scrittori od artefici di quei secoli meno civili. Errano pertanto i lodatori immoderati dell'architettura gotica; la quale, qualunque sia la sua origine immediata, o si voglia nata principalmente dalla bizantina, come io credo, o dagli antichi monumenti di Sarmizagetusa, di Elis e dai vecchi ordini getici di Deceneo, e di Zamolsi (*Troya, St. d'Ital. del med. evo, Napoli, 1839, Lib. XI, T. 1, p. 574, 575*), secondo il genio dell'architettura orientale, è pregevole come sublime, non come bella (1). In tutte le cose dei bei

(1) Ecco le parole del Troya sul proposito: Capitale de' Geti non era più l'antica Elis, vicina del Danubio e dell'isola di Peuce. La città principale del regno chiamavasi ora Sarmizagetusa, posta non lungi dal Tibisco nella regione che oggidì chiamasi Transilvania. In questa presso Varhel, secondo alcuni, o Gradictia, secondo altri, si trovano ancora le rovine di Sarmizagetusa, circondata già da' monti, sulle cui sommità sorgeano da per ogni dove i Castelli, muniti con gran cura da Decebalo. Una città ben custodita chiudea i passi alle vie verso la reggia; ed in questa città si conservavano una bandiera ed altre spoglie tolte a Cornelio Fosco. La sorella medesima di Decebalo vi si rinchiuse.

Il nome di Sarmizagetusa parve ad alcuni dinotare, che ivi fosse la dimora comune de' Geti e de' Sarmati, amici o stipendiarii di Decebalo. Dopo la morte di Berebisto, i Geti,

bassi tempi v'ha non so che d'incolto e di selvaggio commisto alle influenze cristiane i cui parti si mostrano quasi gioie legate in vile anello; e chi in gra-

rincacciati dal Sarmata fino al Tibisco, scorgendo la qualità pressochè inespugnabile del luogo, fermaronsi, ed edificarono sull' Istrig la città che poi divenne la capitale del regno ed il terrore de' Sarmati. Gli Agatirsi aveano tenuto sull' Istrig e sulla Marosh la contrada, ove dipoi si vide Sarmizagetusa; non gli Agatirsi dipinti di color cilestro, i quali da Scimno di Chio, da Mela e da Plinio annoveravansi fra Nomadi, ma i popoli stanziali d' Erodoto viventi sul Mariso. Nè più gli Agatirsi cantavano su questo fiume le loro leggi dopo Berebisto, che o scacciolli d' indi o ridusseli sotto la sua potestà, sicchè il lor nome si spense ne' Carpazi: ed ora sul Mariso regnavano i Goti e le *Bellagini* di Deceneo. Qualunque sia stata la condizione degli Agatirsi ed il significato del nome di Sarmizagetusa, nulla, grazie a Decebalo, mancava per la difesa di questa città, e ben si potea dubitare, come tosto si chiarirono i Romani, se la natura o l' arte renduta l'avesser più forte. Le qualità di Sarmizagetusa e d'altre città di Dacia, il castello di Genucla e molti edificii Getici o Gotici effigiati nella Colonna traiana fan credere che i Geti avessero una particolare architettura fin dai tempi di Deceneo, senza parlar di quelli antichissimi ne' quali diceasi che Zamolxi facesse costruire in Tracia la sua sotterranea dimora. L' imitazione de' Greci e de' Romani potè a mano a mano recar cangiamenti non lievi all' architettura de' Geti o Goti, della quale parlerò in altro volume. Qui mi giova solo notare quanto somiglianti costumi de' Daco-Geti fossero diversi da quelli del Germano, sì schivo d' abitar le città e di viver ne' luoghi murati. CARLO TROYA.

zia del buono vuol giustificare il reo di quelle arti e di quelle lettere, imita coloro che mossi dallo stesso fine santificano i feudi, i duelli ed i roghi. Ma i difetti d'allora essendo passati in parte nei moderni, secondo che il transito dalla barbarie alla civiltà non si fa che per gradi, egli è assurdo l'usare verso di essi una osservanza superstiziosa che si nega ai modelli dell'antichità. Come fanno, per esempio, Guglielmo Schlegel, che ammira certe licenze inescusabili del Shakspeare, del Calderon, del Vega, e alcuni dantisti italiani che tengono per oro di coppella ogni verso della Divina Commedia, quasi che Dante con tutto il suo ingegno non sia stato uomo anch'egli e non abbia potuto talvolta sonnacchiar come Omero.

Trà le varie appartenenze del Bello non ve ne ha forse alcuna che sia stata bersaglio come la nostra lingua ai diversi strazii dei novatori e dei pedanti. La parte che la lingua e lo stile hanno nelle opere letterarie di prosa e di poesia è grandissima e quasi infinita. La parola è un sensibile che veste ed esprime un intelligibile, e impressionando l'immaginativa per mezzo del senso, è capace di una vera bellezza. La quale consiste principalmente nella varietà e armonia dei suoni e nell' accordo delle idee e delle voci, diverso secondo la diversità degl' idiomi e capace di maggiore o minor leggiadria. La nostra lingua, nata come le sue sorelle dal connubio del latino co-

gl'idiomi boreali, appartiene pei due versi alla famiglia giapetica delle lingue indogermaniche, inferiore per qualche parte in perfezione alle semitiche, ma dall'altro lato superior di gran lunga. Fra i sermoni indogermanici, il ramo indico il cui fonte probabile e capolavoro è il sanscrito, e il ramo pelasgico il cui migliore rampollo è il greco, sono senza fallo i più squisiti; e l'idioma italiano, in quanto per via del latino e del greco risale al ceppo pelasgico, partecipa di questa finezza. Qualche ingegnoso scrittore antepone alle lingue antiche le moderne, come quelle che, nate e allevate dal pensiero cristiano, debbono ritrarre dell'eccellenza privilegiata della loro origine. *(Henrotay, Consid. sur la perfect. des lang. anc.— Mém. de la Soc. litt. de l'univ. de Louvain, Louv., 1841, p. 294 — 325).* Concedo che il Cristianesimo abbia felicemente influito nella formazione delle nostre favelle; ma non parmi se ne possa inferire che queste siano sostanzialmente più divine delle antiche. Ogni lingua essendo divina per la sua prima origine e umana nelle vicende e trasformazioni posteriori, quanto più si torna addietro tanto più gl'idiomi tengono meno dei nostri difetti e si accostano da vantaggio alla fonte loro. Le lingue che chiamansi romane sono figliuole del latino alterato da uno o più barbarici idiomi, i quali certo nel quinto secolo tralignavano assai più che quelli di Valmichi e di Omero dalla loquela primitiva. L'influenza che il senno cri-

stiano ebbe nella struttura dei moderni parlari è poca cosa a rispetto di ciò che vi è rimasto di barbarico; al che non avvertono coloro che antepongono, verbigrazia, la strettezza e povertà francese alla magnifica opulenza dell'idioma greco. Noi Italiani, benchè possiamo tenerci paghi della lingua nostra, che è *la più bella fra le lingue vive,* come disse un Francese che se ne intendeva, ed era valentissimo nella propria (*Courier, Lett. à M. Renouard*), non dobbiamo però dismettere nè rallentare, secondo il nostro potere, lo studio dei classici idiomi; i quali essendo stati parlati e poi risuscitati dai nostri padri fra l'obblivione universale, sono pur cosa italica e si vogliono custodir con affetto, come cara parte della eredità patria.

Si è disputato lungamente sopra l'origine e la forma migliore dello scrivere italiano. Queste discussioni, tenute da certi filosofi per frivole ed inette, quando siano ben fatte hanno molta importanza, poichè la lingua è gran parte del patrimonio civile di una nazione. Il problema qual sia l'ottimo stile italiano e da che essenzialmente risulti la bellezza della nostra lingua, si può proporre in questi termini: « Trovare « una forma di scrivere che, senza scostarsi dall'au« reo secolo, risponda ai bisogni del nostro, e sia atta « ad esprimere il pensare e il sentire moderno in mo« do conforme al genio primitivo e immutabile del « nostro idioma. » A tal effetto bisogna ricorrere a

una lingua viva, cioè a un dialetto, il quale risusciti e ringiovinisca la lingua vecchia e quasi morta dei letterati, ritraendo dalle fonti incorrotte e perenni del popolo. Nè certo in altro modo si potrà ravvivare lo stile dimestico così necessario al commercio della vita e a molti generi di scritture, nell'uso del quale gli Italiani moderni sottostanno alle altre nazioni; giacchè i nostri autori per lo più non sono letti nè intesi dal popolo, o scrivono barbaramente. Ma qual sarà questo dialetto? Il Manzoni tentò con raro e stupendo ingegno di legittimare alcuni idiotismi lombardi alla nostra lingua; ma l'impresa (sia detto colla riverenza dovuta a un tant'uomo) non mi par da lodare nè da essere imitata; imperocchè il dialetto lombardo (come ogni altro dialetto, salvo un solo) e l'idioma nazionale d'Italia sono cose eterogenee che niuno artifizio o sforzo d'ingegno potrà mescere in un sol corpo. Se un semplice dialetto diverso dalla comune lingua le si potesse incorporare, sarebbe piuttosto il veneziano, superiore ad ogni altro in bellezza; il quale ha fornito alla scena moderna le sole commedie nostrali che pareggino in perfezione quelle di Terenzio e del Machiavelli. Resta adunque che si faccia ricorso colà dove la lingua nacque e dove sopravvive ancora, si può dire, a sè stessa. Imperocchè da quanto si è discorso e conchiuso per opera dei migliori giudici si ritrae con certezza, che la lingua nostra fu in origine il dialetto di Toscana e che que-

sta provincia, e in ispecie Firenze suo capo, sono il seggio precipuo dell'idioma e delle lettere italiche (*Biamonti, Lett. di Panf. a Polif., Fir., 1821*). Oh venisse un tempo in cui i nostri ricchi mandassero i loro figliuoli a disciplinarsi in Toscana, e il principato che si concede in parole a quel giardino d'Italia fosse col fatto riconosciuto! Ma a ciò dovrebbero almeno intendere gli scrittori, e seguir l'esempio di Niccolò Tommaseo che mostrò come si possa dar vita e moto e disinvoltura e copia allo stile dimestico, senza imbarberirlo, ritraendo giudiziosamente dal dialetto fiorentino. E il Mamiani non ha chiarito col fatto che si può discorrere con toscana eleganza anche parlando di psicologia e di metafisica? Del che molti dubitavano; quasi che Galileo e Francesco Maria Zanotti abbiano scritto in latino. Ma la tosca favella, benchè predomini nel nostro idioma e sia la sorgente precipua delle sue bellezze, non è però assolutamente tutta la lingua; la quale, divenuta nazionale, per ciò che spetta allo scrivere, sebbene abbia il suo seggio principale in Firenze, è tuttavia sparsa per tutta la penisola, e *in ciascuna città appare, in niuna riposa (Dante, Volg. eloq., I, 16)*. Secondo il quale intendimento si vuol interpetrare la dottrina dell'Alighieri sulla universalità della nazionale favella, quella di altri autori sulla lingua cortigiana, e la sentenza del Castiglione e dello Speroni là dove affermano di scrivere lombardo e non toscano. Impe-

rocchè la lingua nata sull'Arno e trapiantata sul Tevere non ottenne altrove, come idioma parlato, la stessa cittadinanza; ma fu adottata quasi universalmente nel foro, sul pulpito, fra le scene, pel commercio epistolare, per le nobili scritture e il reciproco conversare delle varie provincie della penisola. Onde nacque nella scelta delle voci e dei modi, nel giro del periodo, nell' andamento e nel colore della dicitura, un non so che di comune che si distingue dalla specialità toscana, come il generale dal particolare, e concorre con essa a formare il perfetto scrivere. Senza questo elemento comune lo stile piglia un aspetto troppo dimestico e volgare, che sta bene nelle commedie e novelle, nei romanzi, nei componimenti scherzosi e faceti, ma non si addice alle scritture di scientifico ed elevato argomento. Che se in ogni spezie di dettato la proprietà, la freschezza, la vivacità, la grazia dello stile derivano dall'elemento toscano, all'uso dell'altro si dee riferire la precisione scientifica, l'ampiezza oratoria, la gravità del dire, la magnificenza, la maestà. Tra que' due componenti corre un divario in parte simile a quello che passa tra la latinità e la grecità dell'elocuzione italiana; le quali per istinto o per industria adornano i sommi nostri scrittori, quasi fattezze delle due lingue tradotte nella comune figliuola. Così, verbigrazia, nel Boccaccio, nel Guicciardini, nel Casa, nel Botta, nel Perticari, trovi spesso un fare latino, e talvolta trop-

po latino e quindi affettato; laddove nel Cavalca, nel Compagni, nel Gelli, nel Caro, nel Gozzi, nel Leopardi risplende mirabilmente la schiettezza ed eleganza greca. Ora, se io non mi gabbo, l'elemento comune della lingua italiana tiene da vantaggio del latino e il toscano del greco, e senti nell' uno il dignitoso sussiego e la pompa, nell'altro la semplicità, la disciolture, il brio grazioso, per cui si distinguono le due antiche nazioni sorelle del tronco pelasgico. Ragguaglinsi in prova Cellini col Tasso, e collo Speroni, il Davanzati coll' autore del Cortegiano e gli scrittori comici e giocosi coi prosatori e poeti di argomento illustre; giacchè queste cose s'intendono meglio per gli esempi che pel discorso.

Niuno scrittore ha fatto meglio questa fusione armonica dei vari ingredienti della lingua nostra che il divino poeta, e la sua epopea ne è lo specchio più nitido e più compito. Perciò il ragionamento dello stile mi riconduce a Dante, col nome del quale conchiuderò questo mio discorso sulla bellezza. Dall'Alighieri si debbono pigliare, non pur lo stile e la poesia, ma le inspirazioni di maggior momento, e l'esemplare più squisito dell'indole, del valore, dell' ingegno italico; giacchè egli è veramente l'*Italiano più italiano* che abbia giammai veduto il mondo (*Balbo, Vita di Dante, Cap. 1*). Egli accoppia la virtù e la prudenza del cittadino alla pietà dell'uomo religioso; e se alle volte sviato dalla età fervida e dalle passio-

ni civili che nell'animo suo grande tanto più fiere bollivano, passò il segno; serbò sempre anche in mezzo agli errori l'amor del vero, del bello, del buono e del santo, cristiano sempre e cattolicissimo. Se non fu uomo ieratico, come Valmichi, egli si mostrò devoto alla fede, alla Chiesa, al vero e supremo sacerdozio; contro cui le ire e le corruttele dei tempi nol fecero sì acerbo ed ingiusto che non rendesse splendido omaggio all'autorità delle somme chiavi. Se ad imitazione di Omero fece scopo di sdegno e di scherno i vizi e le ambizioni dei cattivi chierici, più felice del poeta greco potè cernere dal loglio il divin seme, e più sapiente di molti suoi successori, apprezzarlo e prevalersene. Al che non avvertono coloro che fanno di Dante un Lutero in erba, un paterino del secolo tredecimo, o un illuminato tedesco, un filosofo inglese o francese del diciottesimo. S'egli non fosse stato pio e cattolico di cuore, non avrebbe potuto creare le lettere italiane e europee, perchè l'ingegno non si apre ai concetti grandiosi se non è inspirato dalla religione, nè può senza di essa effettuarli e dar vita perenne alle sue opere. Ma gli giovò pure l'essere laico, sia perchè incominciò il corso della civiltà secolare, amica al sacerdozio ma distinta da esso, per la quale i secoli più maturi e gentili si sequestrano dal medio evo; e perchè la condizione del suo grado lo abilitò a discernere nel chiericato il male dal bene, gli abusi dalle instituzioni, e contro la par-

te rea menare inesorabile il flagello. Ma niuno cerchi in lui il fautore di quell' incivilimento bugiardo, infesto alle cose più sacre e venerande, che da Lutero in poi va crescendo e dilatandosi in Europa; al quale, s'egli vivesse, sarebbe nemico implacabile. Calcolate tutte queste cose, siccome il Bello non si può scompagnare dal bene e dal vero, io avrò per compiuta la redenzione delle lettere italiche, quando vedrò diffuso in tutte le persone che attendono ad ingentilirsi, lo studio indefesso e amoroso, e direi quasi la religione di Dante. Finirò adunque colle parole di Giovanni Marchetti, alludendo al divino poeta:

Rendete il vital cibo agl' intelletti,
Non ismarrite la verace stella,
Rinnovellate di fortezza i petti.

Una notte di Dante Cant. Fir. 1839 p. 25.

NOTE

(*a*) Vedi a pagina 230. — Non ispiaccia al lettore d'intrattenersi alcun poco in questa nota per sentire a ragionar il Gioberti intorno al Leopardi, mancato, or son pochi anni passati, in Napoli e rimpianto dall'un capo all'altro d'Italia da quanti vi ha onesti cultori della poesia, di cui egli tenne fra i contemporanei il primato, e che i posteri ammireranno ancora lungamente. Pochi uomini resero alla virtù un culto così caldo, sincero, profondo, ed ebbero un intuito di essa così vivo, come il Leopardi. Ci si dice che Antonio Ranieri, colto e purgato scrittore napolitano, il quale confortò con una corrispondenza di affetti leali e profondi gli ultimi giorni del suo illustre e sventurato maestro, metta ora ogni cura a pubblicar con le stampe in Firenze tutte le opere del Leopardi, con la giunta di nuove cose inedite, preceduta da un lungo e dotto discorso proemiale, in cui il Ranieri mostra i molti e rari pregi sparsi nelle stesse e non manca di presentarci l'idea dominante che in certa guisa informa ed investe gli scritti del Leopardi, e ch'egli con sottile accorgimento sa ricercarvi per entro. Noi facciam plauso a così bella e lodevole intrapresa, la quale, oltrechè crescerà onore e rinomanza a colui che n'ebbe concepito ed effettuato il disegno, impinguerà di molto il patrimonio della gloria italiana.

« A che valga il sapere (dice il Gioberti nel *Primato morale e civile degl'Italiani*, V. 2 p. 297), anche più eminente, senza la religione, l'Italia ha testè potuto vederlo in uno dei più rari spiriti, che l'abbiano illustrata da lungo tempo. Giacomo Leopardi fu alla nostra memoria un ingegno straordinario ed universale; grecista e latinista consumato e finissimo in quella età che suole appena balbettare gli elementi delle lettere, lirico nuovo e stupendo, prosatore squisitissimo, erudito vasto e profondo, acuto osservatore del cuore umano, non ospite in alcuna ragione di scienze, alienissimo negli studi, nelle opinioni letterarie e politiche, dalla levità e frivolezza moderna, dotato di un gusto austero, sobrio e delicatissimo; egli fu insomma uno di quegli uomini d'antica stampa italiana, che non furono frequenti in alcuna età, ma non mai così rari come al dì d'oggi. A questo, un costume illibato, un sentire modesto, un animo sincero, temperato, forte, costante, abborrente da ogni viltà, menzogna ed ingiustizia, e uno de'cuori più generosi e benevoli, ch'io m'abbia conosciuti; tanto che essendo io stato suo amico, avendolo, non solo amato, ma stò per dire adorato, la ricordanza de' suoi errori non può in me scompagnarsi da quella delle sue morali e civili virtù, e trova nella considerazione di esse qualche cagione di lenimento e di conforto. Questo pellegrino e sovrumano spirito visse e morì vittima di quelle filosofiche dottrine, che nate o piuttosto educate e cresciute in Francia, da per tutto allora signoreggiavano, avvalorate dalla triplice forza della novità, dell'esempio e delle apparenze; mostrando col fatto suo che i più alti doni della mente e l'animo più libero dalla tirannia dell'opinione non possono sempre salvare un valentuomo dai traviamenti del suo secolo. Ma all'incontro degli altri sensisti il robusto ingegno del Leopardi, recò nel suo sistema la logica intrepida, ond'egli aveva il bisogno e il coraggio; strappò con fiero ardimento

quel velo bugiardo, che l'eterodossia pretende alle sue dottrine, per renderle allettative e piacenti; ne mostrò nude e ne sciorinò al cospetto dell'universale le sconsolate conclusioni, e giunse per ultimo risultamento a maledire la filosofia e la scienza, come capitali nemiche degli uomini. Prima di lui Davide Hume avea già messe in luce le ultime deduzioni speculative del dogma cartesiano: il Leopardi applicò la stessa acutezza e intrepidità di dialettica alle conseguenze pratiche, e rese, senza avvedersene, un gran servigio alla scienza; perchè il modo più efficace per distrugger l'errore è il porre in evidenza i corollari, che ne derivano. Le opere del Leopardi sono animate da una malinconia profonda, da una tranquilla e logica disperazione, che apparisce al lettore, non come un morbo del cuore, ma come una necessità dello spirito, e il sunto di tutto un sistema. La pittura, che egli fa delle miserie umane, è dolorosa, ma utile, perchè vera sostanzialmente, e solo difettosa, in quanto non è accompagnata dalla speranza; e quando lo scrittore deplora la nullità di ogni bene creato in particolare,

« E l' infinita vanità del tutto »

egli non fa se non ripetere le divine parole dell' Ecclesiaste e dell'Imitazione. L'errore dell'infelice consiste nel fermarsi ai fatti presenti e sensati, e nel volere con essi soli costruire la scienza; quasi che il fatto contenga in sè stesso la propria dichiarazione, e possa essere spiegato, senza risalir più alto. Il fato è muto per sè medesimo, essendo un mero sensibile, e non può pure essere pensato, senza l' intelligibile che lo rischiara, e rischiarandolo ne porge la legge, e cessa le antinomie, concilia le discordanze, che possono emergere tra i vari fenomeni. La contrarietà, che corre tra il fatto del do-

lore e il desiderio della felicità, i quali son due fenomeni sensati del paro attuali e presentissimi, vien cessata dalla ragione, che appoggiandosi alle notizie ideali, trova la spiegazione di questa pugna in quel principio universale dello scibile, per cui tutte le asprezze si raumiliano e le ripugnanze si accordano. Il qual principio, rivelandoci la teleologia del creato e l'intreccio dei due cicli, ci mostra nel dolore e nell'appetito del piacere due mezzi egualmente ordinati alla finalità materiale e morale del mondo, come strumenti di conservazione e come fomiti di perfezionamento; giacchè l'uomo collocato nel tempo, ma destinato all'eterno, non potrebbe aspirarvi, sia che la brama di un'infinita beatitudine non albergasse nel suo animo, sia che questa sete fosse saziata nel corso della vita terrestre; poichè in ambo i casi il cuore umano non potrebbe aspirare all'avvenire, e senza uscire dai cancelli del tempo, troverebbe il suo riposo nella presente apatia o nell'attual godimento. Oltre che le ragioni speciali della religione, la tradizione dei popoli, e la conferenza dell'ordine colle antinomie dell'universo, ci fanno eziandio considerare il dolore come un vero morbo; liberissimo nella sua prima cagione, e quindi giusto e sapiente nell'effetto. Ma la filosofia, che il Leopardi bevve col latte, non gli permetteva di uscire dai termini sensibili; onde mosso dalla contraddizione presentanea, che corre fra la realtà e il desiderio negli ordini di questo mondo, egli negò che la moralità e quindi l'intelligenza preseggano alla natura; senz'avvedersi ch'egli ammetteva l'ordine morale nel punto stesso che lo negava, e per non risalire a un principio superiore lo riputava discordante dall'ordine fisico. Io porto ferma opinione, che questo precoce ingegno, se non fosse stato costretto da un morbo insanabile e fierissimo a dismetter gli studi fin dall'entrare della giovinezza, non sarebbe indugiato a scoprire i vizi cardinali delle dottrine, che allora regnavano; tanta era la per-

spicacia e la forza della sua mente. Con lui rivisse l'estro italogreco in tutta la sua perfezione; imperocchè io non conosco scrittore antico o moderno di alcuna lingua, che per l'attica squisitezza del buon gusto e della immaginativa lo superi. Ma l'ingegno grecolatino venne in lui accompagnato dai difetti di quell'antica coltura, a cui apparteneva, cioè dalle dottrine scarse e alterate del paganesimo, inette a edificare sodamente la scienza. Lo studio dei classici produsse più o meno lo stesso effetto in una buona parte de'suoi cultori, fin dal primo periodo dell'antichità risorta; onde nacque quella spezie di miscredenza che infettò le lettere nostrali ancora bambine nella corte del secondo Federigo, e trapela più o meno velata in parecchi de' nostri prosatori e poeti, finchè si mostrò quasi alla scoperta nel Pomponazzi, nell'Ariosto, nel Machiavelli e nel Bruno, per non parlare di altri scrittori meno illustri. Il che non si dee già attribuire allo studio degli antichi in sè stesso, necessario, non che utile, alla civiltà moderna; ma bensì al difetto di quella instituzione filosofica e cristiana, che dee accompagnarlo e correggerlo, per cessarne ogni pericolo e renderlo profittevole, non solo alla significazione del pensiero, ma eziandio alla sua sostanza. Nel Leopardi poi alle impressioni dell'antico paganesimo si aggiunsero quelle del nuovo, che allora signoreggiavano: la più generosa pianta del suolo italico fu avvelenata dai gallici influssi. Simbolo eloquente d'Italia in quei tempi infelicissimi, quando delusa e straziata in mille guise, e compresa da ineffabili angosce, non poteva riposarsi nè meno, nella speranza, perchè i suoi tiranni l'avevano avvezza a schernire quelle credenze che l'inspirano ed alimentano, invece d'invocarle nei propri dolori. Singolar cosa! Dall'Alfieri al Leopardi, gli spiriti più liberi, più indomiti, più italiani, più avversi al giogo e al genio francese, sentirono francescamente intorno a quelle cose che per la loro nobiltà ed importanza occupano la cima del-

l'ingegno umano. Se non che il primo di questi grandi parve ricredersi nell' età matura delle preoccupazioni, che aveano sedotta la sua giovinezza; laddove l' ultimo, men fortunato fu vittima del proprio ingamno, e dopo avere errato di villa in villa, solo, infermo, privo di ogni consolazione, ma buono, innocente, generoso, e con un cuore non complice degli errori dell'intelletto, morì esule, si può dire, nel seno della sua patria. Io spero che il doloroso ciclo della eterodossia italiana sia terminato col Leopardi negli ordini del pensiero, come finì col Buonaparte in quelli dell' azione; il quale, naturalmente religioso, ebbe tuttavia il Cristianesimo per un trovato della politica, come il primo, virtuosissimo d' animo e di costumi, fu nondimeno condotto dal suo sistema a riputar la virtù per una chimera dell' immaginativa. Quando una dottrina è giunta a partorir tali frutti, si può tenere per morta, senza rimedio; imperocchè gli uomini, mossi da quell'istinto di conservazione che annida in ciascuno individuo e nella società umana e inorriditi all' ultimo esito speculativo e pratico di una opinione tenuta dianzi per vera, si rifanno ad esaminarne i principii, con animo imparziale e libero da ogni preoccupazione in loro favore, e ne scuoprono la falsità intrinseca. Il sistema, onde Davide Hume trasse nel giro della speculazione un nullismo e uno scetticismo assoluto, e da cui il Buonaparte e il Leopardi derivarono negli ordini della vita operativa la politica della forza e la morale della disperazione, ebbe per primi autori Lutero e Cartesio, e si fonda su pronunziati così frivoli e ripugnanti, che non possono essere fatti buoni, se non da chi alla cieca gli abbraccia. Per tal modo la Provvidenza permette gli errori di alcuni sommi ingegni, come le calamità e le ruine di stati fiorentissimi, per richiamare gli uomini ai veri principii, far loro toccare con mano nella perversità degli effetti il vizio delle cagioni, e ricondurli a quella beata concordia della civiltà e della reli-

gione, dell' umana e della divina sapienza, che è il sovrano principio della quiete e felicità loro — ».

(*b*) Vedi a pagina 246. — La denominazione di *attolo* o *attolone*, che, come osserva il Balbi, da lungo tempo l'uso ritenne per indicare i gruppi formanti *l'arcipelago delle Maldive*, può estendersi a tutte le divisioni che presentano lo stesso carattere. Sono queste isolette basse, aggruppate su anguste alture sottomarine madreporiche che segnano un avvallamento ovale o circolare, ed offrono dei passi più o meno accessibili alle piroghe od alle navi. Tutte le isole dall'*Arcipelago di Pomosu* (Pericoloso) e dell' *arcipelago Centrale* (Mulgrave, ecc.) sono *attoloni*.

TRISCHERA.



INTORNO
AL SISTEMA FILOSOFICO
DEL GIOBERTI (1).

Il libro del quale vi presento la traduzione, fa parte delle opere filosofiche di Vincenzo Gioberti, professore di filosofia e di storia, a Brusselles. La curiosità eccitata dalle sue pubblicazioni mi avea indotto a renderne conto per mezzo di una memoria che mi proponeva di leggere all'Istituto, qualora mi fosse dato di prolungare ancor più il mio soggiorno a Parigi. Ma la mia partenza essendo venuta ad interrompere l'esecuzione del mio progetto, m'ha

(1) Questo discorso scritto dal Signor Giuseppe Bertinatti, dottore in dritto, e messo innanzi da lui alla traduzione che ei faceva di questo saggio estetico del Gioberti in una lingua

impedito di partecipar nel seno dell' Accademia delle scienze morali e politiche ai contrassegni della medesima distinzione ch' ella avea conceduti ad uno

non sua per spargerne il buon seme in un paese che meritava fruirne, abbiam noi voluto voltare nella nostra lingua, perchè crediamo possa riuscire a render compiutissimo il lavoro, servendo quasi di spiegazione a tutto il sistema filosofico del Gioberti, cui grandemente partecipa e rannodasi quest' altra sua opera. Ha il Bertinatti dedicato il suo discorso al gran *De Gerando*, a questo modo scrivendo nell'intestazione: *al signor Barone G. M. De Gerando — Pari di Francia, Consiglier di stato, — Membro dell'Accademia delle Scienze morali e politiche, — Commendatore della Legion d'onore — Professore di dritto amministrativo etc, etc, etc.* Abbiamo poi creduto bene di voltarlo in italiano tal qual è nell'originale, e di corredarlo anche di tutte quelle note, di cui l'autore l'ha corredato, mostrando esso come egli abbia ben penetrato nell'intenzioni del Gioberti e come attesamente siasi dato a tradurre un'opera ingegnosa e profonda. Ci siamo dippiù avvaluti dell'indice dei sommarî, che mancava al testo italiano, e che il Bertinatti confessa dovere alla bontà ed amicizia del Torinese filosofo, quando consultavalo nell' impreso lavoro. Ci piace chiudere questa nostra nota col far le debite lodi ad un buono italiano, che per spargere in paese straniero un'opera italiana di grandissimo valore si sia messo a correre tutti que'pericoli che corronsi allorchè vogliamo scrivere o usare quelle lingue, che anche conosciute, non possono da noi essere scritte od usate come da coloro che le bevvero col latte e con l'aria che respirarono al momento del loro nascere.

L' editore.

de' miei amici (1). Quantunque in queste condizioni per me affatto eccezionali, io fossi lontano dallo attendermi ai successi che coronarono i suoi lavori, ciò non pertanto era sicuro, a fronte degl'incoraggiamenti pur troppo generosi che mi venner da parte e vostra e de'confratelli vostri, che bene avrei potuto far capitale di una indulgenza collettiva. Offerendovi ora il mio lavoro, comunque redatto sopra un piano diverso, desidero, Signor Barone, che voi vi trovaste il medesimo spirito secondo il quale esso era stato concepito prima di oggi, ed i sentimenti stessi di riconoscenza per voi e pei colleghi vostri. Comprendo che scrivendo dietro la sensazione di una lettura reiterata delle opere onde debbo ragionare, il mio stile risente di un tal dogmatismo, che caratterizza tutte le grandi filosofie, (2) e che le mie frasi sembreranno dettate da un sentimento di orgoglio nazionale o d'entusiasmo, anzichè da un pensiero tranquillo e riflesso. Malgrado la mia ripugnanza, che dirò quasi istinti-

(1) Il Signor Paolo Pallia, autore della *Memoria sul manoscritto arabo della Biblioteca Reale di Parigi, n.° 884, contenente un Trattato filosofico di Algazali, col titolo: Quei che libera dall'errore e spiega lo stato vero delle cose.* Questa Memoria letta all'Accademia il 15 Luglio 1837, è inserita nel vol. I. *Memorie de' dotti stranieri. Mem. dell' Istitut. Accad. delle scienze morali e politiche.* Parigi, Firm. Didot, 1841.

(2) *Cousin, Framm. filosof.* tom. II. p. 6. Brusselles, 1841.

va, per ogni maniera di composizioni che portano questa impronta, mi è stato impossibile di preservarmene per questa volta. Questo incidente produrrà sullo spirito del lettore una impressione assai profonda, vedendo che il mio scritto è indiretto all' autore della *Storia comparata de' sistemi di Filosofia.* Voi col saper vostro, ridurrete le cose alla lor giusta proporzione, e saprete correggere ciò che vi sarà di troppo pronunziato od arrischiato nelle mie espressioni. Il vostro giudizio e retto e competente sul quale andrà a formarsi quello del pubblico francese, non potrebbe non esercitar il medesimo influsso su i miei proprii convincimenti. Perocchè se da una parte la vostra qualità di maestro m'ha ispirato coraggio per ispiegarmi con franchezza, non poteva essa, dall'altra, farmi obbliare che io ho l' onore di esser vostro discepolo. Concedendomi con la vostra consueta benevolenza di parlare al pubblico sotto gli auspicî vostri, voi mi date una lezione implicita di quello spirito di moderazione e d'imparzialità che vi distingue come uomo e come scrittore, e che mi propongo d'imitare.

Se la mia lettura avesse avuto luogo, non mi sarebbe stato necessario di dichiarar le mie intenzioni; e l'Accademia chiamata a formare un quadro generale dello stato e de' progressi delle scienze morali e politiche, non avrebbe sdegnato di rivolger per poco la sua attenzione sulle ricerche del Gioberti intorno a

queste materie. Ogni grande opera filosofica, siccome *ogni quistione sociale e politica competono all'Accademia, la quale ha il dritto d'impadronirsene, di considerarle sotto tutti i loro aspetti, e di rischiararle co'suoi mezzi al lume della scienza e dell'istoria.* (1) E quantunque gli intenti del signor Gioberti s'allontanino, riguardo a'punti fondamentali, da tutti i sistemi in vigore, questa congiuntura spingevami a credere che sarebbe stato di maggiore utilità il comprenderli ed esaminarli; perocchè conoscendo il fine pel quale l'Accademia è istituita, io non doveva che rammentarmi delle parole del signor Daunou a questo proposito. *L' Accademia, diceva egli, non è già una scuola, nè una setta, e non è neppure a discrezione di alcun partito; la diversità de' sistemi, lungi dallo scomparire nel suo seno, è chiamata a manifestarvisi francamente, affinchè sia più che mai sensibile che le libere e profonde discussioni, anche quando non conciliano le opinioni, stabiliscono fra gli uomini che le professano, la cooperazione e la concordia necessarie al progresso e alla scienza.* (2)

La pubblicità che io ora dò ad un sistema, che

(1) Discorso del signor Rossi, presidente dell'Accademia, nella pubblica tornata de' 27 Giugno 1840.

(2) Discorso del signor Daunou, *intorno al ristabilimento dell'Accademia delle scienze morali e politiche, pronunziato nella pubblica tornata de' 2 maggio 1833.*

crudamente si fa ad assalire il metodo cartesiano, il panteismo e il razionalismo psicologico, susciterà nei lettori molte prevenzioni; e però mettendosi in opposizione con una teoria passata quasi in giudicato, adottata nelle scuole, e cui si ha l'abito di riferire gran numero de' nostri progressi, bisogna prevedere dapprima che invece di camminare su una via seminata di fiori, ci si mette per un passo coperto di rovi e di spine. E si ha un bell' apparecchiarsi a siffatto combattimento con lunghi studî e ferme cogitazioni; chè quantunque siasi in stato di lottare corpo a corpo contro il gigante che vuolsi abbattere, si avrà sempre nondimeno contro noi stessi la forza di preconcette opinioni, l'autorità e il prestigio d'un nome caro a una nazione e rispettato da tutte le altre. Le quali considerazioni, che sarebbero tali da impormi il più gran ritegno, e da comandarmi forse il silenzio, ove si trattasse delle mie personali opinioni, non han potuto produrre su me il medesimo effetto, trattandosi d'un'opera che mi par destinata a fissare un'era negli annali della scienza. Invano, ho detto a me stesso, sarebbesi tentato di fare alcun progresso in qualsiasi ragione di cose, o di ritornare a principî migliori quando ce ne fossimo scostati, ove siffatti timori ci avessero potuto nel cammino arrestare. E se il contrario è seguito, è stato perchè gli indipendenti pensatori han saputo valorosamente resistere alle bizzarre e mobili e spesso ingiuste suscettività della pub-

blica opinione, e perchè gli alti scrittori hanno ardito por mano all'idolo levato su da' loro contemporanei od antenati. Al massimo poi, se Cartesio non avesse egli stesso spiegato lo stendardo della ribellione contro le autorità del suo tempo, fondando sulla distruzione della scolastica le sue dottrine, non si tratterebbe ora per niente d'insorgere alla nostra volta contro di lui per combatterlo con le sole armi di cui ci è permesso servirci in questo secolo (1).

Io dirò dunque senz'arzigogoli che se credo far cosa grata a' dotti annunziando loro un'opera, che sostenuta o respinta dalle loro opere particolari, non potrà mai in ogni caso non produrre buoni risultamenti nella scienza, penso far cosa utile d'altra parte ad ogni maniera di lettori, ragionando d'una teoria da cui scendono le più gravi conseguenze in materia di religione, di morale, e di politica; molte delle quali toccano tanto da vicino i nostri più sacri sentimenti e pensieri che non si son mai potute dimenticare, o indifferentemente stabilire e discutere. Ma se limitandoci a ragionarne come semplici teorie o scientifiche tesi, ognuno le approva o le condanna, come

(1) Si vegga *il Rapporto su due scritture inedite della Biblioteca Reale di Parigi, relative alla storia del Cartesianismo*, letto il 2 dicembre 1837, all'Accademia delle scienze morali e politiche, dal signor V. Cousin.

più gli piace, senza che ne avvenga alcun sensibile inconveniente: ben altrimenti avviene, se escono dal dominio della speculazione per entrare in quello dell'applicazione, e vengono sostituite a formole rancide o colpite da impotenza; perocchè le cose mutano allora di natura, e si complicano con tutto quello che le passioni urtate e spaventate aggiungon loro di presente e di eterogeneo. I quali sconci non potevano certamente sfuggire alla mente dell'autore, che ci ha fatto dono del frutto de'suoi lunghi lavori e pensamenti. Un sistema, che è il compendio di tutta una vita trascorsa nella pace dello studio e lungi dalle faccende tempestose del mondo, non saprebbe tutto a un tratto farsi sul teatro dell'azione e della pratica. E poi è mestieri che ogni dottrina faccia il suo tempo, solo modo a conoscere se la cagione del suo trionfo o della sua caduta derivi da intrinseca natura, o se pure è il risultamento delle condizioni sociali che l'han partorita; ma il giorno, in cui possiamo notare precisamente tutto il bene o tutto il male che ha fatto o può fare, possiamo eziandio determinarci ad accoglierla o a rifiutarla.

È venuto egli il tempo da giudicare senz'acrimonia e con sicurezza Lutero e Cartesio sotto il rapporto filosofico? In altre parole, si può un'altra volta mettere il principio del dritto d'esame rimpetto a quello dell'autorità? E se ciò è possibile, è egli mestieri che la lotta si faccia sul medesimo terreno, ove

finora si è fatta; ovvero non sarà bene provarsi a farla sopra un'altro? Un siffatto tema importa un esatto ed imparziale valutamento del cammino dello spirito umano pel corso di que'tre secoli, nel quale si è levato fino al cielo sull'ali del genio, e nel quale seppe dimostrare, anche nella sua caduta, quale sia il potere e la grandezza della sua origine. Ma per seguitare il cammino da esso fatto in tutte le fasi religiose, filosofiche, politiche, scientifiche e letterarie sotto le quali si è egli manifestato, bisogna esser da tanto da considerarlo in ciascuna delle sue forme e di apprezzarlo nelle sue conquiste come nelle sue perdite. Il quale assunto, quantunque sia immenso, difficile, e tale che il semplice enunziarlo può sembrare soverchio ardire o millanteria, pur nondimeno è uno di quelli che meritano la più alta attenzione, qualunque siasi l'opinione che aver si possa della sua utilità ed opportunità; dappoichè, quando scorgiamo uno scrittore che sa adoperare con la stessa destrezza le armi della teologia e quelle della filosofia e dell'istoria e di tutto ciò che avvi di più svolto nelle nostre conoscenze, siamo forzati a dire aver'egli saputo considerare i rischi della sua impresa e misurare tutta l'estensione di questo vasto subbietto.

Sarebbero non pertanto inutili o imperfetti gli sforzi del filosofo, ove non avessero altro scopo che quello di distruggere o di richiamare a problema ciò che è già stimato appartenere alla lunga serie de' fatti

compiuti. Stanchi e delusi come siamo da' successivi rivolgimenti che sonosi avverati nelle idee e nelle cose, non dobbiamo troppo maravigliarci se le nostre tendenze sono addivenute scettiche. Ci piace innanzi tutto sapere se la mano che ci si dice così abile per distruggere, non è anche al tempo stesso buona per riedificare; ci piace dipoi che ci si dica qual posto verranno a prendere nella nuova costruzione tutti quei materiali che per opera di sola demolizione saranno tolti di luogo, parendoci un impossibile, per non dire una pazzia, una compiuta e radicale distruzione. E in questo senso, il Gioberti non è un distruttore, nè un novatore, nè un riformatore. Tutti i quali nomi, ambiziosi e ingannatori, non potrebbero più a'tempi nostri imporne a moltissimi, ed ancor meno a coloro che sanno non essere un gran numero di quistioni presenti che quelle stesse agitate già da molti secoli nel fondo dell'Asia e appresso poi nella Grecia (1). Il vero nome, che io credo doversi al signor Gioberti, è quello di restauratore, e ci faremo a esaminare, sotto quali riguardi. Le sue ricerche versano sulle fondamenta dell'edifizio e non già su'suoi accessorî, e tendono più ad ingrandirlo e a consolidarlo che a

(1) Questa osservazione è stata fatta anche di fresco dal signor Rossi in un articolo, intitolato: *Introduzione alla storia delle dottrine economiche*, inserito nel *giornale degli Economisti*, del 1 giugno 1842.

demolirlo e a rovesciarlo. Partire dall'ontologia per giungere alla psicologia, appoggiare la filosofia con la religione e metter questa d'accordo con la scienza; ristabilire i veri principî per dedurne poi il buon metodo, usar di questo per controprovare i principî medesimi, ecco la meta cui egli ha consacrati i suoi momenti d'ozio e i suoi sforzi.

Un pregiudizio abbastanza generale ci spinge a credere non potere il genio cattolico, governato e retto da'dogmi e dall'esigenze dell'autorità, spiccare il debito volo che per mezzo della libertà; e spesso si è sostenuto non potergli mai permettere le pastoje e la sorveglianza d'un'ortodossia sempre gelosa e vigile di spaziare nelle sublimi regioni del pensiero e di scrutare anche i misteri e le profondità della scienza. La fresca caduta d'un genio francese e la sua condanna, quasi al momento stesso in cui si pensava di parlare a' re e a' popoli il linguaggio degli scrittori agiografi, non ha fatto che rifermare siffatto paradosso. Nè rincresca a quel celebre autore, se io fo parola di lui a proposito d'un uomo che per avventura non gli è ignoto. Che si paragoni l'*Introduzione allo studio della filosofia col Saggio* di questa medesima scienza, pubblicati in pochi mesi con breve intervallo dagli uni agli altri, e che si dica in quale il pensiero è più profondo e in quale il volo è più libero ed alto. (1) Il bretone prete, che ha segnato un così

(1) Il Conte Terenzio Mamiani ha analizzato queste due

vivido solco nel campo cattolico, va a perdersi nelle nuvole e le nebbie del panteismo germanico, ed antepone i lumi pallidi e riflessi di Schelling alla viva luce che rischiarò le sue prime prove. L'italiano teologo discute ed esamina a lungo le panteistiche dottrine, e non trova altro modo a fuggirle che il ricorrere francamente alla fondamentale verità della rivelazione; verità, che quantunque sia eminentemente razionale, si riattacca pur nondimeno, a cagione della riflessa conoscenza che ne abbiamo, alla parola rivelata. E ispirandoci al principio della sostanziale creazione la vediamo risalire alla teoria della visione ideale, professata successivamente da sant'Agostino, santo Anselmo, san Bonaventura e Nicola Malebranche. Ma egli innalza siffatta dottrina alla dignità d'un rigoroso teorema, riattaccandola al principio superiore di cui è la logica conseguenza. Per mezzo della idea di creazione noi non veggiamo più l'Ente nel suo astratto e improduttivo stato, ma nel suo stato concreto e assoluto, e importante un effetto, cioè, una esistenza. La quale esistenza, che a lui si lega, e n'è il libero e spontaneo prodotto, non partecipa pur tuttavia della sua natura. La nozion di creazione, guardata come termine intermedio che unisce l'Ente al-

opere in uno de'suoi ultimi scritti *sull'Ontologia e il metodo*, e osservato con la solita sua sagacità le più essenziali differenze de' due sistemi.

l'esistenze, esprime la formola ideale compiuta; e la seguente proposizione : l' *Ente crea l' esistenze*, che n'è l'espressione, racchiude tutta la realtà e la scienza.

Il profondo restauratore, incoraggiato e fatto più ardito dalla sua scientifica formola, viaggia splendidamente e rapidamente nel dominio delle nostre conoscenze, ed applica il suo protologico principio all' umana enciclopedia. Si crederebbe quasi vederlo tener dietro a Galileo, quando viene a provare col calcolo e l'esperienza l'aggiustatezza della sua ipotesi. La quale osservazione, fatta da me correndo e senza che io mi ci fermi, rivela proprio l'indole de' due sistemi e delle due età. Il filosofo Pisano, avendo mostrata la verità della sua teoria per mezzo d'un metodo a se stesso appropriato, ha potuto ben confidare nel tempo per riconciliarsi con quelli che volevano ad ogni costo essere la popolare espressione di Giosuè un dogma d' uranografia. Il Gioberti ha provata la legittimità del suo metodo, l' esattezza della sua applicazione, e cogli ulteriori sviluppamenti della sua dottrina che ci promette nelle sue opere, vedremo fermarne da lui la verità e il trionfo. La formola ideale, che offregli un criterio istorico per giudicare de' sistemi e metodi di tutti i tempi, gli fornisce insiememente i necessarî dati per porne in luce la verità o gli errori. « Il pensiero umano, dice egli, « da' primi tempi fino a noi, ha percorse due vie « distinte che possono dall' occhio seguirsi nel vasto

« spazio de'paesi e de' secoli. La prima di esse, che
« può venire rassomigliata ad una linea retta, luci-
« da, continua, che risale all'origine stessa dell'uo-
« mo, sta nella soprannaturale rivelazione trasmessa
« dall'autorità e dalla tradizione, nel pensiero orto-
« dosso che fondasi sul mistero, assioma rivelato e
« razionale della creazione, e lo serba in tutta la sua
« purezza; la seconda, che può essere rappresentata
« da una linea tortuosa, avvolta nelle tenebre, piena
« d'interruzioni, non cominciando che dopo la cadu-
« ta, è tracciata dall' umana ragione che difetta di
« tradizionale autorità e non ha che alcuni guasti a-
« vanzi della rivelazione primitiva o rinnovata, è il
« pensiero eterodosso che ignaro nega la creazione, e
« per la mancanza di questa intermedia concezione
« divinizza la natura, od umanizza Iddio, ed ondeggia
« tra l' antropomorfismo e l' apoteosi. La prima,
« ch'è unica, poichè l'unità è la natura della verità,
« comprende la cattolica Chiesa nel più vasto signifi-
« cato possibile della parola, cioè, l'infallibile società
« prima e dopo Cristo; la seconda, che è moltiplice
« secondo la natura dell'errore, abbraccia il pagane-
« simo sotto tutte le sue forme e con tutte le sue filo-
« sofie, l'eresie cristiane, il nominalismo del medio
« evo e la filosofia che predomina in Europa da Car-
« tesio infino a noi. All'una di queste due linee ap-
« partengono tutte le verità, all'altra tutti gli errori;
« perocchè ogni verità dipende dalla giusta conce-

« zione di Dio e del mondo, dalla sostanziale distin-
« zione che gli separa, dalle razionali e rivelate rela-
« zioni che gli riuniscono; ed ogni errore dalla con-
« fusione di queste due idee, che fa l'essenza del pan-
« teismo. Ed ognuna di queste due sterminate sintesi
« non è altro che un logico sviluppamento della *ve-*
« *rità-principio o dell' errore-principio*, cioè, della
« dottrina della creazione o del dogma opposto. E
« tutti due questi sistemi sono i due principî dinami-
« ci che partoriscono, svolgendosi, il mondo intellet-
« tuale e morale della storia in questi contrarii cam-
« pi della luce e delle tenebre, del bene e del male,
« della verità e dell'errore, che sotto il doppio rap-
« porto della conoscenza e dell'azione si dividono l'u-
« manità. » (1) Per le quali generali idee si può il protestantismo non avere in conto che d' una grande trajezione, come anche può trovarsi la sorgente del presente metodo filosofico nel principio fondamentale levato al trono da Lutero. Egli è facile scorgere che quando vuolsi ferire addentro la riforma e volger contro di essa le medesime armi di cui le si deve il primo uso, si dee la breccia incominciare dal cartesianismo e dal panteismo che n' è la conseguenza. Così, sol dopo avere adempito al carico che io ho

(1) Si vegga *la lettera sulle dottrine filosofiche e politiche del signor di Lamennais*, scritta dallo stesso autore. A Brusselles, presso Meline Cans e compagni.

mostro, vediamo il Gioberti mutar di tattica e dirigere immediatamente la sua polemica contro il razionalismo e le scuole bibliche d' oltre il Reno. Niun procedimento poteva esser più logico e legittimo; ma giunto quì, l' autore si spinge a piene vele nel suo subbietto e appoggia le sue deduzioni ora sulla critica, ora sulla storia e su tutto ciò che avvi di più avverato nelle ricerche archeologiche, etnografiche e filologiche de'tempi antichi e moderni. Simigliante è a un dipresso il cammino seguito in questo lavoro, in cui l' alto intendimento del teologo rialza da una parte gli studî speculativi, e dall' altra fa una delle più belle apologie del cattolicismo fra tutte quelle che sono state fatte dopo la riforma, e in cui v' ha qualche cosa di sì attraente e drammatico che ci ricorda la grande epopea degli antichi. Il modesto autore mi perdonerà volentieri se uso una sua osservazione per applicargliela. Ammettendo che v' abbia l'analogia di cui ragiona (1) tra il poema epico e la sintesi scientifica, non si può fare a meno di non riconoscerla nell' opera sua per la forza della sua immaginazione, l'unità, l'estensione e l'armonia del suo concepimento; ed ardirei dir quasi che vi ha un non so che dell'estro dantesco, se potessi confondere l' anima appassionata ed ardente dell' altero ghibellino

(1) Capo X di questo volume. *Del Bello ortodosso*.

con la tranquillità e le ferme credenze d' un guelfo de'nostri giorni.

Io non vorrei che questo ravvicinamento avesse a far credere al lettore che io ho l'intenzione di ragionargli d'un'opera d'immaginazione, o che lo menasse ad applicare al rinnovatore della visione ideale il detto comunissimo, benchè celebre, che Voltaire usava riguardo a Malebranche. « Io sò, diceva Sieyes parlando d' un altro soggetto, che simiglianti « principî parranno strani alla più parte de' lettori, « ma quasi in tutti gli ordini di pregiudizî, se non « vi fossero scrittori che avessero consentito ad esser « tenuti per pazzi, il mondo sarebbe al presente men « saggio. (1) » Per conoscere il buono di questo lavoro non si dee che guardare rapidamente le differenti parti dell' Introduzione, ed esaminare eziandio le cagioni che han mosso l'autore ad abbracciare un tale sistema e che possono render ragione della sua scelta. E facendo il Gioberti precedere alcune considerazioni generali sul presente stato della filosofia Europea, il cui decadimento egli prova, viene a rinnovare la dottrina dell'intuizione intellettuale. Gli studî speculativi, dice egli, sono caduti sotto il doppio rapporto del subbietto e dell'oggetto, cioè, per parte de-

(1) *Notizia storica intorno alla vita e i lavori del signor Conte Sieyes*, per il signor Mignet. *Memorie dell' Accademia delle scienze morali e politiche* tom. II. Parigi, 1839.

gli uomini e dell'idee, dei filosofi e della filosofia. Le cause soggettive e permanenti di siffatto decadimento stanno nelle passioni del cuore umano, e spezialmente nell' indebolimento della volontà; e certo non potrebbesi nè saprebbesi assegnare alcun'altra causa più notevole per spiegare la nostra condizione d'inferiorità filosofica rimpetto agli antichi, che il fatto della loro incontestabile superiorità nell' esercizio e direzione della succennata facoltà. Le cause transitorie sono complesse, perocchè le une dipendono dal pubblico potere in ciò che tocca il suo dritto d' intervento ne'metodi d' educazione e di nazionale ammaestramento, e le altre riferisconsi all'individuo in se, e sfuggono allo scrutinio e all'azione governativa. Senza illudersi sulle obbiezioni che gli si potrebbero indirizzare pe'costumi e i codici costituzionali de'moderni Stati, l'autore conchiude necessariamente pel potere sociale di sorvegliare e reggere la pubblica educazione a imitazione degli antichi. E reclama ancora pe'governi quella libertà, quella forza d'iniziativa e d'azione che non saprebbesi loro ricusare senza nuocere alla felicità della più parte de' cittadini. Riguardo a ciò che concerne l'uomo, considerato siccome ente libero, intelligente, morale e responsabile, l'autore l'invita a ritemprarsi ricorrendo all' esempio degli antichi e alle sublimi sorgenti della religione, della virtù e della scienza. Per aggiungere al quale scopo, servendosi delle parole di Macchiavello, e fa-

cendo la medesima sua protesta quando questi dedicò il suo libro del *Principe* a Lorenzo de'Medici, duca d'Urbino, ei ci pone sotto gli occhi tanti quadri particolari in ciascuno de'quali ritrae le principali e caratteristiche doti del genio filosofico. Una fedele traduzione di questi letterarî brani, così esatti come eleganti ed energici, mi dispenserebbe da ogni altro elogio parziale di tutta l' opera; chè basterebbe essa a darci la più diretta prova della scientifica vocazione dello scrittore, e spiegherebbe in qual modo ha saputo egli comprendere e compiere la sua missione.

L'oggetto della filosofia è l'Idea nel senso platonico guardata in relazione col nostro intelletto; la quale idea è una, indimostrabile, evidente, è la sorgente d'ogni certezza, e rivelasi da se all'uomo che la scorge per opera dell' intuizione. Perchè lo spirito possa ripiegarsi in se stesso e *ripensare* l' Idea, è mestieri che una forma sensibile la determini; operazione che avverasi per opera del linguaggio. Così il lavoro filosofico propriamente detto non comincia che dal momento in cui la riflessione psicologica si muove. Il linguaggio è perfetto o imperfetto, secondo che si ravvicina o s'allontana dal principio rivelatore, ed ha il suo appoggio nella tradizione scientifica che seguita il successivo svolgimento della prima nozione ideale. E di quì nasce la distinzione, fermata dall'autore fra le scuole il cui vincolo tradizionale le riunisce alla parola primitiva, e quelle che han spezzato un sif-

**

fatto vincolo e han fatto una via tutta propria. Le prime di queste scuole si distinguono pel predominio dell'Idea sulla sensazione interna ed esterna, e pel metodo analogo che presiede alle loro speculazioni, le seconde per l'elemento sensibile, che non concede all'Idea che un posto secondario, sia che se ne separi ogni ricerca anteriore, sia che si cerchi scoprirla con l'ajuto del metodo analitico. La maggiore o minor luce ideale che vedesi splendere nelle due opposte scuole, determina la vita o il decadimento della filosofia oggettivamente considerata; e il risalire in spezialtà a'padri del psicologismo, Lutero e Cartesio, spiega le cagioni del decadimento, su cui si versa l'autore. Il Tedesco riformatore, che sostituì il libero esame all'autorità della Chiesa, stabilisce precedentemente a questo solo riguardo ciò che aveva dipoi a partorire tante religioni per quanti lettori sarebbervi stati della Bibbia. E Cartesio, applicando lo stesso principio alla filosofia e proclamando l' autonomia dell'umana ragione, aveva a produrre risultamenti identici nel dominio della scienza prima. Dappoichè col dubbio sistematico e coll' analisi del pensiero, si può, ove vogliasi, cadere nello scetticismo e nella negazione, ma non si può affatto impadronirsi dell'elemento oggettivo dopo averlo eliminato pe'bisogni del metodo. Così il principio cartesiano adottato successivamente da Locke, Spinosa, Hume, Kant e da'loro innumerevoli scolari, in poco d'ora mise in chiaro

tutto ciò che racchiudeva in germe. La compiuta mancanza di reale oggettività che osservasi in alcuni di siffatti sistemi, e la forma soggettiva che l'Idea ha vestita negli altri, furono la naturale e logica conseguenza di quel celeberrimo detto : *io penso, dunque io sono.* Per siffatta guisa l'alteramento de' principî generò quello del metodo, e la reazione fu del tutto eguale all'azione. Le cose non potevano andare altrimenti, avvegnacchè l' istrumento psicologico finito, relativo e contingente che si era usato a tale effetto non potesse per niente aggiungere all' oggettivo , all'assoluto, al necessario, all'infinito, che trovasi fuori dello stesso spirito. Il reintegramento dei fondamentali principî per opera del metodo ontologico, e la sostituzione della sintesi larga ed elevata di Malebranche di Leibnizio e di Vico alle incompiute analisi del moderno panteismo sotto tutte le sue forme , sono i mezzi proposti dall'autore per riporre la scienza sulle sue basi. Qui non trattasi , come chiaro si scorge, che di scienze speculative ; perocchè quelle che fondansi sull' osservazione e l' esperienza hanno i loro metodi già fatti, e non sarebbe che un impedire loro il cammino, se si volessero ricondurre ad un contrario principio. Ma non pertanto è bene aggiungere che allorquando si è usi all' ontologia e sonosi contratti gli abiti che ne dipendono, il loro felice influsso si fa pur sentire ne'lavori e ricerche, cui intendono le scienze fisiche; imperocchè siccome le facoltà

dell' anima sono strette insieme da un intimo commercio, e si prestano un vicendevole ajuto, così la capacità induttiva è tanto più forte in quanto che è associata ad una più gran forza deduttiva, e la mancanza d'attitudine sintetica ha da produrre una corrispondente mancanza nella saldezza delle analisi. Insomma, se è innegabile, come l' autore si è sforzato di provare, che non possono farsi che passi vacillanti e incerti nelle scienze finchè non s'uscirà dagli stretti limiti del psicologismo, bisognerebbe conchiudere con esso lui che questo richiede la natura delle cose, e che il metodo che le è consono sta appunto nell'oltrepassarli. In conseguenza, non si avrebbe a trovar più alcuna difficoltà a fissare il suo punto di partenza nell' ontologia per aprirsi la strada alla psicologia, come non ne troviamo più alcuna fino da ora a partire dalla scienza de'calcoli per giungere a quella degli astri, o a cominciare da questa per farci poi a studiar l'arte nautica o la geografia.

Ma acciocchè si possa da noi apprezzare giustamente la teoria dell'intuizione intellettuale, tal quale l' autore ce la riproduce, è mestieri sapere ciò che egli intenda dire col nome di formola ideale. « Io « chiamo, dice egli, *formola ideale* una proposizio- « ne che esprima l' *Idea* in modo giusto e netto per « mezzo d'un semplice giudizio. Ma come non si « può pensare senza giudicare, così non si può pen- « sar l' Idea senza fare un giudizio la cui significazio-

« ne è la formola ideale. La quale dee racchiudere « due termini riuniti insieme da un terzo, conformemente alla natura di ciascun giudizio; e non dee « peccare nè d'eccedenza nè di difetto. Essa sarebbe « difettosa, se gli elementi integranti dell'Idea non fos« sero in essa contenuti, cioè, se tutte le nozioni che « possono entrare nello spirito umano non potessero « ridursi ad alcuni de'suoi elementi per mezzo della « sintesi; eccedente sarebbe, se contenesse alcuna cosa « di più degli elementi integranti, cioè, se una delle « nozioni da essa espresse fosse racchiusa negli al« tri termini. » Quantunque siasi l'autore avvaluto de'lavori psicologici dei Tedeschi e della teoria della percezione degli Scozzesi, pur tuttavolta ha stimato necessario di darsi a nuove sintesi ed analisi per meglio fermare il principio fondamentale della sua dottrina. Laonde per opera de'suoi larghi sviluppamenti e de'lampi di luce di cui ha sfolgorato nello esame e dimostrazione della sua formola, questa ha acquistata tutta quella chiarezza e precisione che non si ottengono che ben di rado in materie astratte e trascendenti di loro natura (1).

Per conoscere la fecondità della formola ideale,

(1) Il lettore potrà farsi un' idea della formola razionale seguitando con un pò d' attenzione lo stesso autore nelle rapide considerazioni che ei ne fa negli elementi d' estetica, capo II *Origine dell'idea del Bello.*

bisogna considerarla nelle sue applicazioni enciclopediche. Essendo essa un giudizio eminentemente semplice nella sua esplicita espressione, ed eminentemente composto nelle verità implicite che in se rinserra, poichè ogni idea ed ogni affermazione ne scendono come dalla propria fonte, la scienza universale in tutti i suoi rami non può esser altra cosa che lo svolgimento di siffatta proposizione fondamentale. L'universalità della formola ha il suo fondamento nella sua oggettività, perocchè come gli oggetti espressi da essa abbracciano tutto il reale e tutto il possibile, così la sua intellettuale costruzione ha da contenere tutte le conoscenze. Ma per osservarne le relazioni scientifiche, è d'uopo seguitar l'autore nella sua dottrina *de' due cicli* che ne costituisce il primo sviluppo. La proposizione *l'Ente crea l' esistenze* importa necessariamente un'azione ed un fine, cioè la creazione e il fine dell'azion creatrice. Ma non essendo quest'ultimo espresso nella prima enunciazione della formola, la riflessione per rendersene ragione è obbligata a costruire una seconda enunciazione che può essere espressa a questo modo: *l'Esistenze tornano all' Ente*. La quale proposizione mostra il fine ultimo della creazione, e lo pone nell'Ente stesso che n'è il principio. Ecco i due cicli che il signor Gioberti chiama *creatori*, e che sono il primo sviluppo riflesso dell'intuizione ideale. E questi cicli esprimono un doppio procedimento divino, di cui l' uno segue

un cammino discendente passando dall' Ente all' esistenza, è l'altro uno ascendente risalendo dall'esistenza all'Ente. Ma un siffatto procedimento non è il medesimo ne' due casi, e l' autore dimostra particolarmente quali sono le differenze che i due cicli distinguono. Per la qual cosa noi ci rimarremo contenti quì a segnarne le due più essenziali, l'una delle quali riguarda il modo dell'azione e l'altra la natura di chi la fa. Consistendo il primo ciclo nell' azione creatrice, ha da esser posto fuori del tempo e nell'eterna immanenza, poichè la durata successiva, essendo un effetto di questo atto, non ne può essere insieme una condizione; per il contrario il secondo ciclo è posto nel tempo, ed è lo stesso suo successivo procedimento che costituisce l'evoluzione della sua temporanea durata. Nel primo, l'autore è il solo Ente per essere la sostanziale creazione un'opera essenzialmente divina, e ripugnando il suo principio ad aver coadjutori per la supposizione d' una precedente creazione in ogni causa seconda; nel secondo, sta altrimenti la cosa, perchè essendo l'esistenze non altro che forze e cause seconde, libere o fatali, hanno da operare (l'idea d'azione è inseparabile da quella di forza), ed operando è che costituiscono quel successivo sviluppamento e quel gradato perfezionamento, da cui viene questo ciclo formato. Così l' azione delle cause seconde accompagna in quest'ultimo ciclo l' azione della causa prima, e nell'uno l'Ente opera da se, mentre nell' al-

tro l' esistenze lavorano con esso lui per lo scopo finale della creazione. Dalle quali premesse segue essere il procedimento del primo semplicemente logico e divino, e quello del secondo logico al tempo stesso e cronologico, divino ed umano, creato ed increato. Enunciando non pertanto il secondo ciclo con queste parole: *l'esistenze tornano all'Ente,* è mestieri badare a non prenderle in un senso panteistico; avvegnacchè, la formola ideale invece d' importar panteismo o di menarvi, porge secondo l'autore i soli modi a distruggerlo fin nelle fondamenta, e a mostrarne rigorosamente l'assurdità. E in effetti, il ritorno panteistico dell' Esistenze all' Ente nel secondo ciclo porta seco l'unità di sostanza ne'due estremi della formola, ed esclude in conseguenza dal primo l' idea di creazion sostanziale. Ed ove si voglia per contrario ammetter con esso l' idea di creazione sostanziale come costituente il primo ciclo, bisognerà necessariamente serbare nel secondo la dualità de'due termini ed escludere quel ritorno panteistico, che considera le forze create come meri fenomeni. Fuori di questa condizione, tutta la creazione non avrebbe che un valore fenomenale, e la formola ideale non esprimerebbe più una realtà oggettiva, ma una semplice finzione dello spirito umano. Il ritorno del secondo ciclo escludendo il sostanziale assimigliamento dell' Esistenze con l'Ente, non può esprimere che la tendenza delle cose create allo scopo finale dell' universo. Qual'è questo

scopo? È la maggior perfezione possibile nel genere dato dell'universo stesso, è quel saggio e moderato ottimismo che è il solo che sia adottato dalla sana filosofia. L' universo è perfettibile, e nel movimento della sua perfettibilità verso la perfezione sta il secondo ciclo. La quale perfezione poi è un ravvicinarsi a Dio proporzionato alla natura della forza creata, ch'è dotata d'un siffatto privilegio. E nel conseguimento di questo stato risiede lo scopo finale delle cose create, e come scopo dunque l'esistenze guardano l'Ente quando si fanno verso di lui e vi si avvicinano per quanto loro è possibile. Dalla qual breve analisi vedesi l'idea del fine escludere nel secondo ciclo ogni idea di panteismo, ed ogni nozione di causa creatrice escluderla egualmente dal primo, ed essere le idee di cause e di fine, d'origine e di complemento, di cosmogonia o di palingenesia i due cardini su'quali aggirasi la formola ideale nel suo più generico ed elementare svolgimento.

La dottrina de'due cicli occupa un notevole posto nel sistema dell' autore, e gli serve di principio per risolvere un gran numero d'istoriche e filosofiche quistioni. Ma non potendo entrare nemmen rapidamente a discorrere delle sue applicazioni, mi rimango contento a dimostrare le relazioni di questo primo svolgimento della formola con la generale tessitura della scienza. L'autore accennando i legami della formola ideale con l'enciclopedia prova due cose, cioè,

1.º che la formola è il solo principio d' onde possa nascere un vero albero enciclopedico; 2.º che essa sola fornisce tutti gli elementi scientifici, cioè, i dati, i principî, i metodi e il fine delle differenti scienze; e di passaggio rifiuta il quadro enciclopedico fatto da Bacone e d'Alembert, accusandolo d'essere soggettivo ed arbitrario. Soggettivo, perchè è fondato sulle facoltà dell' istrumento della conoscenza, cioè, dello spirito umano, e non sulla natura degli oggetti conosciuti, cioè, della realtà stessa che è il soggetto della scienza, arbitrario, perchè la distinzione delle differenti facoltà, su cui riposa l' albero scientifico del cancelliere d'Inghilterra e dell'illustre geometra francese, non è affatto fondata in natura e non può resistere ad una severa analisi. Appoggiandosi sulla formola e guardandone solamente i tre termini, si ottiene dunque in conseguenza la grande divisione della scienza in filosofia, mattematica e fisica (prendendo quest'ultima parola in un larghissimo senso), che rispondono alle idee fondamentali di *Ente, di creazione*, e *d'esistenze,* e abbracciano la triplice sfera delle umane conoscenze, cioè, le idee pure e incommensurabili, le idee miste e commensurabili e i fatti. La prima specie d'idee riducesi tutta all'idea dell'Ente, nel senso che ne son prodotte per via di connessione logica o di creazione; la seconda specie è quella dell'idee di spazio e di tempo, cioè, della quantità geometrica ed aritmetica, che, come è provato dall'autore con una stretta anali-

si, sono rinchiuse in quella di creazione; i fatti da ultimo, i fenomeni sensibili appartengono per la loro contingenza all'ultimo termine della formola. Ed ecco la più generale partizione enciclopedica, ma come quasi tutte le scienze racchiudono idee d'ogni maniera, e fatti, ne segue che è d'uopo togliere a principio del loro coordinamento l'elemento che predomina. E sotto questo aspetto la filosofia, come scienza madre e fondamentale, ha il privilegio d' abbracciare i tre membri della formola, riguardando sempre il primo come la sua special parte, e d' essere così la scienza universale. Così la scienza prima, l'ontologia, e tutte le più alte parti della scienza razionale che sono ordinariamente comprese sotto il nome di metafisica, sono del primo membro della formola; la logica e la morale del secondo; la cosmologia, la psicologia e gli altri secondarî rami del terzo. I limiti che io ho imposti al mio lavoro mi vietano di venire enumerando le ragioni che l'autore assegna per legittimare una siffatta classificazione, che ei non ha del rimanente che abbozzata, e in cui egli è sì conciso e stretto che è quasi impossibile di riassumerlo. Laonde io aggiungerò solamente che la teologia rivelata ha nell'opera sua un posto chiarissimo, e partecipa alla prerogativa della filosofia abbracciando i tre termini della formola razionale. Ma tra la teologia rivelata e la filosofia avvi questa essenziale differenza, che questa è la scienza dell' *intelligibile* e quella del *sopraintelli-*

gibile. Ambedue fondansi in ultima analisi sulla formola; ma la filosofia la toglie a fondamento in quanto essa formola è un assioma e ribocca di razionale evidenza, quando la teologia all'incontro la prende pure a fondamento in quanto essa è un mistero la cui oscurità esser non può dissipata quaggiù che dalla mezzana luce delle analogie rivelate. In che stà egli questo elemento sopraintelligibile e misterioso, che stendesi su'tre membri della formola e costituisce la parte oscura e occulta delle tre grandi nozioni ideali? Nell'essenza reale delle cose. L'autore quì entra a fare una lunga analisi sull'*essenza*, cui debbo ancor rinunziare, ma che mi pare avere il doppio merito della profondità ed originalità. Quantunque possa sembrare che per la linea di stretta limitazione che separa l'intelligibile dal sopraintelligibile, la dualità della filosofia e della teologia rivelata abbia ad essere separata da un abisso; pur nondimeno il signor Gioberti dimostra come, oltre l'unità della formola che loro è comune, esse sono legate insieme dall'unità della parola che opera da istrumento rispetto alla filosofia, e da fonte scientifica rispetto alla teologia. Ed è la parola che serve di mezzo al filosofo e di principio al teologo, e che scoprendo analogie occulte tra l'intelligibile e il sopraintelligibile aggiunge nuovi legami alle due scienze madri del pensiero e dell'incivilimento umano.

Io passo al secondo uffizio della formola ideale.

Ho già dimostro siccome co'suoi tre termini procacci i dati di tutte le scienze, cioè, la materia ideale o fenomenale su cui lavorano. In quanto poi a'principî, distinguonsi essi in due ordini: in principî apodittici e necessarî, relativi e contingenti; questi ultimi discendono dall'osservazione dell'esistenze associate all'intuizione de'primi, i quali sono mattematici o metafisici; questi partono dalla sola ispezione de' dati mattematici, quelli da' due primi membri della formola. Il signor Gioberti prova la nozione d' Ente assoluto esser la base del principio d'identità e di quello di sostanza, come l'idea di creazione è la base del principio della ragion sufficiente e di quello di causalità; e il fa per mezzo della rigorosa e compiuta analisi, cui si abbandona a questo proposito. I metodi riducendosi essenzialmente a due, cioè, a quello discendente, deduttivo, sintetico, e a quello ascendente, induttivo, analitico, ne segue che questi due procedimenti hanno il lor fondamento ne'due cicli, di cui l'uno discende dall'Ente all'Esistenza e stabilisce la sintesi, e l'altro risale dall'esistenza all'Ente e stabilisce l'analisi. Insomma la dottrina dei fini vien tutta fuori e dipende dal secondo ciclo, che rappresenta la parte teologica nella costruzione della formola. E da queste brevi considerazioni scorgesi chiaro in qual modo l'autore abbia la sua formola ideale per enciclopedica ed universale, e creda che dal suo solo svolgimento nasca tutta la scienza.

Non mi sono io fermato sopra alcun ramo della filosofia in particolare, perocchè questo m'avrebbe menato troppo lontano. Il libro, di cui pubblico la versione, dimostra al lettore l'applicazione che il signor Gioberti fa de'suoi principî all'Estetica. Ma come vi ha una scienza che occupa ora gli animi molto più delle arti e della letteratura, così stimo esser conveniente di dare una breve dimostrazione delle mire dell'autore intorno a questa scienza speciale.

Tutti, dice egli, parlano a'dì nostri di politica, sia che la conoscano dalla lettura de'giornali periodici o di qualche operetta, sia che vi siano stati iniziati da precedenti studî sulla filosofia, la legislazione e la storia. Ma il più della gente non curasi per niente di sapere se questa scienza sia il frutto d'un economica o social teoria, data alla luce un bel giorno da G. G. Rousseau, san Simon, Fourier, Owen, Lamennais, e che so io, o se sia il risultamento d'una varia e profonda conoscenza del multiforme stato della società, e di quella lunga esperienza che non acquistasi che dalla pratica degli uomini e delle bisogne. Vuolsi solo discutere e ragionare, o bene o male, sulla politica; e come questa è la malattia del tempo in cui viviamo è mestieri rassegnarvisi. Il principio protologico applicato alla politica può tradursi nella seguente formola: *Il sovrano crea il popolo*; la cui parola *sovrano* ha da esser qui presa nel significato che le danno i pubblicisti e che deesi estendere alle diverse forme

di governo, che variano di paese in paese, di popolo in popolo. Perocchè qualunque sia la forma di governo, la sovranità è sempre la medesima, e gode de'medesimi privilegî e le si debbono applicare i medesimi principî. Lo psicologismo, uscito dalle dottrine di Lutero e di Cartesio, formolò il principio contrario e fè creare dal popolo il sovrano. I pubblicisti inglesi e francesi, da Sidney e Locke fino a dì nostri, non sono giunti a siffatta conclusione se non perchè hanno rovesciato il procedimento logico che avrebbe loro impedito di far creare da' discepoli il maestro. Esaminando ora l'autore tutto ciò che avvi di specioso e d'erroneo nella costoro formola, che ha in se la ragione storica di tutte le guerre civili e religiose de'tre ultimi secoli, e diè vita a quella rivoluzionaria metafisica che domina nel secolo nostro, ci vien manifestando tutto il suo pensiero. Il quale sta in respingere formalmente il principio della sovranità popolare, ammettendo non pertanto e sostenendo gli accessorî e secondarî progressi che han fatti le scienze morali e le politiche. Nè si affetta in questa teoria la ridicola pretensione di voler riordinare da capo a fondo la presente Europa o d'introdurvi novelle forme di governo; dappoichè per il contrario vi si scorge una perfetta conformità co'principî di legalità e d'ordine che sono vigenti, e che gli illuminati e virtuosi s'ingegnano ovunque di serbare e rifermare. Io considero quì una siffatta teoria sotto il solo aspetto francese. L'au-

tore dà per fatto che la Francia non potrà serbare fra le nazioni un onorevole posto se non pel regolare e pacifico cammino delle sue istituzioni, che non sono in fondo che lo sviluppamento del pensiero dorico e cristiano di cui trovasi il germe ne'mezzi tempi. Ogni altro avviamento non arrecherebbe che rischi sfavorevolissimi, e in appresso grandi disastri. La situazione continentale, il passato, i costumi e gli abiti politici d'un tale paese non gli possono permettere nuove prove senza precedentemente compromettere i beni reali di cui gode, e senza far la strada a nuovi commovimenti, la cui riuscita sarebbero per avventura l'invasione e la conquista. L'autore non si duole, se il suo avviso spiacerà ad alcune affascinate menti che sono le cagioni e l'effetto delle crisi sociali e che credono essere sempre il progresso e la felicità a capo d'ogni nuovo cataclisma; ed ha egli eziandio la lealtà di dichiarare nel più laconico modo che non scrive per esse, non stimando egli più morale nè razionale il difendere in teoria quelle medesime massime che disapprova e condanna quando vengono all'applicazione e alla pratica per opera delle sommosse e delle rivoluzioni (1).

Io consiglio i pubblicisti di studiare attesamente le

(1) L'autore ha riassunto egli stesso le sue opinioni politiche riguardo alla Francia, nella sua *lettera sulle dottrine filosofiche e politiche* del signor di Lamennais.

sue osservazioni sull'origine della società, sul dritto naturale e primitivo, sul governo rappresentativo, sulla sovranità relativa e ministeriale, sull'autonomia del potere sovrano e sulla sua inviolabilità, e quelle ancora da lui fatte sulle rivoluzioni e controrivoluzioni, sul potere ereditario, sulle istituzioni libere, e sulla necessità della monarchia per serbar queste in Europa. E se trasando di parlare di parecchie altre questioni di siffatta natura che l'autore non potea fare a meno di non discutere o mostrare, è perchè credo accadere nella politica il medesimo che accade nella pubblica economia, in cui non ci possiamo fare a trattare un problema alcun poco importante della scienza senza che tutti gli altri che ne dipendono ci s'affaccino alla mente d'un subito, e in cui non possiamo convenientemente sciogliere una qualsiasi tesi senza esserci renduti padroni della intera scienza. Un chiaro autore, la cui opera è stato un avvenimento per quelli che coltivano lo studio delle cose penali che egli ha trattate, ci dice non pertanto in alcuna parte di essa che i libri non sono più a'dì nostri un avvenimento. Ma quantunque stia così la bisogna, e sia però inutile di ricercare qual sarebbe il valore d'un libro in determinati casi, pur tuttavia v'ha un picciol numero di lettori pe' quali un'opera coscienziosa sarà sempre un avvenimento; e questi son quelli che godono a risalire all'origine in tutte le cose per attingervi i principî speculativi e teoretici delle scien-

ze per essi coltivate. Il lavoro del signor Gioberti può essere considerato come una di quelle sagge e profonde elaborazioni che si fanno in Alemagna su' diversi rami del diritto filosofico, e in cui seguonsi le sue istoriche e scientifiche evoluzioni dietro l'impulso e l'esempio del chiarissimo Savigny. E seguitando le mire dell'autore potrebbonsi risolvere in principio alcuni fondamentali problemi del diritto pubblico, e provarsi a metter d'accordo parecchie di quelle contrarie opinioni che veggonsi più o meno tinte di panteismo. Ma accadendo ben di rado che un'opera altamente pensata non ne faccia venir fuori presto o tardi altre, si può a ragione prevedere la medesima sorte essere riserbata all' italiano pubblicista; e così il giorno in cui si cercheranno nel suo libro i princicipali elementi del dritto pubblico, non si avrà molto da fare a ritrovarli, e si vedrà che per l'estensione e gli svolgimenti, di cui sono suscettibili, possonsi facilmente rannodare alle migliori opere che noi già conosciamo sulla materia e renderli compiuti. Ogni francese che adempisse ad un siffatto carico doppiamente servirebbe alla scienza, e in conseguenza alle dottrine d'ordine, che saranno mai sempre il risultamento de'vasti e gravi ed alti studî.

Il lettore di buon animo mi perdonerà, se per esprimergli la sensazione, che ho provata leggendo le opere del signor Gioberti, debbo usare un paragone. Un siffatto procedimento ha innegabili vantaggi,

purchè non ci si dimentichi di ciò che ci ha detto Aristotile a questo riguardo; e nel presente caso è ciò legittimo e quasi indispensabile, trattandosi di ragionare di due autori che non bramano esser giudicati che dalla generale sensazione che possono i loro scritti suscitare, e non già da tale o tale altra ragione separata, ma dalla massa e dall'unione delle ragioni. Io dirò dunque che l'*Introduzione allo studio della filosofia* esser può comparata alla *Democrazia in America*, e se le analisi profonde e assennate del signor Tocqueville ci fanno ricordare Montesquieu, le mire elevate e sintetiche del signor Gioberti ci riconducono a G. B. Vico. Il napoletano professore non raccolse in vita che scuoramento e disprezzo, e poco mancò che il suo nome eternamente celebre non rimanesse ignoto sotto la solitaria pietra che ne avea coperte le ceneri. *Lo spirito delle leggi* fu dal primo suo apparire violentemente lacerato, ma in appresso fu renduta giustizia allo scrittore, se non che gli fu serbato giusto astio per le sue *lettere persiane*. Ma i due autori viventi, più felici dei loro predecessori, si ritrovano collocati fin dal primo loro esordire tra gli eminenti pensatori del tempo, e scrivendo essi in un secolo in cui meglio si sa apprezzare ogni profonda e verace opinione, veggono il loro nome rispettato anche da coloro che non dividono interamente le loro ferme credenze. Il francese pubblicista studia particolarmente l'influsso che l'eguaglian-

za delle condizioni opera sulle istituzioni, le leggi, i costumi e la vita sociale degli Americani; e l'italiano filosofo esamina minutamente la falsa e pericolosa direzione che ha impressa all'Europa ciò che il signor di Lamennais chiama *il dogma della sovranità del popolo*. Ma se il primo va da viaggiatore a studiare il suo subbietto sulla spiaggia americana, pure vedesi il suo sguardo rivolgersi di tempo in tempo alla Francia; e se il secondo da professore dichiara non scrivere che pel suo nativo paese, pure si scorge il suo pensiero sovventi volte fermarsi a un lato delle Alpi innanzi di varcarle e di rivolgersi all' altro lato. Per la qual cosa mi pare che l'antico membro del foro francese seguitando un fatto, e l'antico membro dell'università di Torino risalendo a un principio, s'avvicinino su molti punti e si stendan la mano per più ragioni. Ma la penna d'ambedue è tinta d'un certo terrore religioso e ispirata da una società che è in stato di transizione; dappoichè leggendo le loro opere vediamo che se per una parte essi non credono al possibile ritorno d' uno stato di cose che non appartiene oramai che alla storia, essi non possono per l'altra abbandonarsi alle ingannevoli speranze che sono il retaggio de' faziosi. E però si volgono essi confidentemente alle opinioni che traboccano, e parlano il linguaggio della saggezza e della moderazione con tranquillità ed esperienza. Piace loro il progresso, i cui benefizî e risultamenti accettano, ma non cercano per altro di na-

scondere tutti gli sconci che seco trascina, e non ardiscono sollevare il velo di cui la Provvidenza si piace coprire i destini delle nazioni. La conclusione della prima parte dell'opera del signor Tocqueville *sulla Democrazia*, (1) e l'ultima lettera sugli *Errori filosofici di Antonio Rosmini*, (2) son fatte per sturbare que'be'sogni sulla indefinita perfettibilità della umana specie per menare lo spirito a pensieri, che non tutti i giorni si fanno. Il signor Tocqueville ci dimostra il salutevole influsso del principio cristiano sullo stato politico e l'avvenire degli Stati-Uniti, ove rileva i vantaggi del cattolicismo di cui prova i progressi e prevede le conquiste (3); e il signor Gioberti ci fa

(1) *Della Democrazia in America* tom. II pag. 490 Bruselles 1835.

(2) *Errori filosofici d'Antonio Rosmini* pag. 471 Brusselles 1841.

(3) Il lettore vedrà con piacere l'opinione dell'illustre signor Lerminier riguardo al subbietto, di cui parlo. Ecco come s'esprime egli nel suo articolo sul *Calvinismo* inserito da pochi mesi nella *Revue des deux Mondes.*

« Al XVI secolo la riforma di Lutero e di Calvino seppe « infondere allo spirito umano e alle società un salutevole « influsso, rianimò il sentimento religioso e svegliò la ragio- « ne. A dì nostri è superata per la medesima sua opera, chè « languisce quando la religione cattolica e la filosofia si svol- « gono. Ed anche le anime ardenti e gli spiriti forti che si « fanno notare nella linea del protestantismo inchinano alla « cattolica Chiesa, o consacransi palesemente a difesa della

chiaro come il principio cattolico è la vera fonte dell'incivilimento, e chiama gli amici del progresso a favorirlo con tutti i loro sforzi per preservare i popoli da una seconda barbarie. Ei mi sarebbe facile di spinger più oltre un siffatto paragone, ma ne fò apposta di manco per lasciare al lettore la cura di rettificarlo e di giudicare da se fino a qual segno questi due notabilissimi uomini, trattando diversi subbietti, possano essere l'uno all'altro ravvicinati. Si è detto che

« filosofia. L'intermedio posto che presero, son già due se-
« coli, con tant'audacia e originalità i due dottori di Wittem-
« berga e di Ginevra non basta più al presente a quelli che
« sono infiammati dall'amor della fede e della scienza. La
« religione cattolica appresentasi a' nostri tempi in prima li-
« nea con la maestà delle sue tradizioni, la forza della sua
« gerarchia, con la grandezza e le attrattive del suo culto.
« E lo spirito filosofico intanto circola per ogni dove, e gode
« per levar su le sue teorie d'un'assoluta indipendenza, ed
« ha grande autorità sul cammino delle società e de'governi.
« Fra le quali due potenze v'avranno con l'andar degli anni
« grandi e solenni gare, quantunque non sia ancor venuto
« il momento. Da ambo le parti i più gravi e sinceri uomi-
« ni son convinti dover la religione e la filosofia operare l'una
« al cospetto dell'altra, senza entrare in vane o premature
« lotte; nè alcuno sarà mosso certamente a prendere il rumo-
« re che si è fatto in questi ultimi tempi da alcune leggiere e
« torbide menti per il segnale d'una di quelle grandi pole-
« miche, considerate da Leibnizio come condizioni del progre-
« dimento della scienza. »

la lettura dell'opera del signor Tocqueville non era una distrazione, ma uno studio, e si è aggiunto che il suo libro non era un libro di partito, e che quelli che sarebbero venuti a cercarvi armi per combattere vi avrebbero rinvenuti argomenti per la riflessione. (1) Ed io credo poter dire senza tema d'errore che si può dare lo stesso giudizio intorno alle opere del signor Gioberti. Il signor Rossi unendo il suo suffragio a quello di tutti per sanzionare la riputazione che la *Democrazia in America* ha fatta al suo autore, gli indirizza alcune osservazioni prese dalla scienza economica e relative al reddito della proprietà in Francia. Ed io credo queste medesime osservazioni potersi estendere fino a un certo punto al filosofico libro del signor Gioberti. Che se si volesse vedere in questo il medesimo spirito di sistema che si è notato nell'autore della monografia, di cui parlo, io non avrei a fare altro che ripeter quì le parole stesse del signor Rossi che sono a mio credere la migliore delle lodi: « L'uo-
« mo dice egli, non s'abbandona, senza esserne forte-
« mente preso, allo esclusivo studio d' un principio,
« alla minuta investigazione di tutti i suoi influssi
« ed effetti. Perchè un eminente spirito consacri lun-
« gamente le sue veglie e fatiche all'osservazione dei

(1) Veggasi *il giornale generale dell' istruzione pubblica, 1835-1836*; e la *Revue des Deux Mondes 1840*.

« medesimi fenomeni, allo studio della medesima
« causa, è mestieri che una possente intenzione, che
« una specie di fede glielo imponga. Così nascono i si-
« stemi, grazia a Dio! Perchè la scienza stà in grembo
« a'sistemi. Ed a'sistemi devonsi i progredimenti fat-
« ti. Che saremmo noi senza sistemi? Gli spiriti siste-
« matici, io parlo di quelli che sono tali per natura
« e non per imitazione e servilità di discepoli, non
« peccano che d'eccedenza. E questo è il peccato della
« forza. Nè alcun uomo di genio n'è mai campato.
« Trarre tutto al principio, di cui si è in certo modo
« il rivelatore e l'apostolo, scorgere per ogni dove le
« vestigia del suo influsso, allargarne gli effetti, mi-
« tigare o sconoscere l'efficacia delle cause concomi-
« tanti, ecco i tentativi da cui lo spirito umano nel-
« l'ardore delle sue conquiste a stento si tiene. » (1).

Mi sembra non pertanto che il Gioberti avrebbe dovuto estendere la sua formola ideale alle altre scienze politico-legali, quali sarebbero, per esempio, la legislazione e il dritto penale, preso particolarmente; perocchè si ha dritto a pretendere che un compaesano di Gravina, di Filangieri, di Mario Pagano, di Beccaria, di Rossi, applichi il contingente de' suoi pensamenti su queste gravi ed importanti materie. Avrebbe egli potuto ancora farci parola di quella scienza che ha fruttato a coloro che se n'occupano i

(1) *Revue des Deux Mondes* 15 settembre 1840.

suoi nomi strani di crisologi, diviziarî, e crematistici. Ei mi pare che potrebbonsi racchiudere le sue due parti della *produzione* e della *distribuzione* della ricchezza, cioè, i suoi elementi soggettivi e oggettivi in un ordinamento ciclico analogo a quello che l'autore ha applicato alla cosmologia, e che potrebbesi far proprio delle scienze miste, secondo alcune mire che mi trarrebbero troppo lontano, se io volessi notarle. Non parlo affatto della *consumazione*, venendo essa a far direttamente parte de'due altri rami per certi riguardi, ove appartiene all'igiene e alla morale. (1) Mi sforzerò forse in un altro lavoro d'abbracciare secondo questo sistema le due grandi fasi del movimento economico, e lasciando alla scienza battere la sua naturale e sperimentale via m'ingegnerò di sopperire in parte al silenzio dell'autore.

I limiti che mi sono imposti mi vietano di seguire il signor Gioberti in tutti i particolari in cui entra per provare come la sua formola razionale, dopo aver somministrato la genealogia di tutte le scienze, si svolge ancor più e acquista nuova e maggiore certezza quando la si riavvicina alla storia. E passando a rassegna le credenze, le opinioni e i rivolgimenti di tutte l'età ci addimostra egli la sua *conservazione* nel popolo eletto, quando considerando le aberrazioni e le arrischievoli speculazioni delle altre nazioni ci

(1) Rossi, *Corso d'Economia* politica tom. I. Parigi 1840.

offre le cagioni della sua alterazione. Inoltre l'enumerazione delle religioni e de'sistemi filosofici dell'antichità fin a dì nostri dà a siffatta opera un carattere affatto peculiare, e si sostiene sopra materiali che saranno grandemente preziosi allorchè si rifarà la storia della scienza.

E questa opera veramente di polso vien fornita da considerazioni estesissime che mostrano in tutta la lor luce i rapporti diretti della formola ideale con la religione rivelata; ed è quì specialmente, come già ho fatto osservare, che l'autore dà ai teologi argomenti nuovi e *a priori* per rifermare le loro dottrine, fa comparire la scienza con tutto il seguito delle sue scoperte per meglio assicurare la verità dei dogmi. Per giungere più presto al suo scopo, ei si rivolge al Clero, e lo incita ad unire alla purezza de' costumi che lo distingue, il sapere e i lumi che furono in tutti i tempi uno de' privilegî de' corpi ieratici. La premura poi con la quale il Clero italiano rispose a questo nobile invito ci fa giustamente valutare il suo illuminato zelo e l'alta sua istruzione. Risultamento che non era difficile a prevedersi. Perocchè tutti sanno che il cattolicismo ora progredisce e che il suo cammino in Europa è ascendente; e in fatti il linguaggio della stampa da'Pirenei fino al Reno, (1) gli

(1) « Gli uomini de' nostri giorni sono per natura poco in-
« clinati a credere; ma dacchè hanno una religione, ritrovan

intellettuali lavori che scuotono l'Alemagna, la tendenza della scuola d' Oxford in Inghilterra, senza parlare dell'Irlanda e dell' altra sponda dell' Atlantico, ne sono la più innegabile prova. L'occasione era troppo bella perchè il Clero dimenticasse di coglierla, esercitando egli la sua missione in un paese in cui si crede ancora, quantunque il numero ne sia minore di quello che non è in un'altra penisola dell' Europa meridionale, essere l'opposizione sistematica al principio religioso un' opera che si fa pel bene del progresso. D' altronde siccome le buone cause non hanno sempre valorosi difensori, molto grato riesce il vedere che alcuno di essi si fa innanzi, e meglio ci apparecchiamo ad accogliere l'atleta che scende nell'arena.

« subito in loro medesimi un segreto istinto che gli spin-
« ge a loro insaputa al cattolicismo. Parecchie dottrine ed
« usi della Chiesa Romana son loro cagione di maraviglia ;
« ma essi risentono una riposta ammirazione pel suo gover-
« no e una immensa attrazione per la sua grande unità.

« Se il cattolicismo giungesse finalmente a sottrarsi agli
« odî politici, io non dubito per niente che questo stesso
« spirito del secolo, che sembra essergli così avverso, non
« gli avesse ad addivenire di gran pro e non avesse a fare
« tutto ad un tratto immense conquiste. »

Della Democrazia in America per il signor A. Tocqueville, membro dell'Istituto; 2 parte tom. II. cap. VI. *Progresso del Cattolicismo negli Stati Uniti,* pag. 45. Parigi edizione originale in-18, 1840.

La prova storica della formola ideale, la sua conservazione per opera della gerarchia ecclesiastica, il cattolicismo, il papa e la parte che hanno da rappresentare i popoli per l'avvenire, ecco tante questioni che risplendono di nuova luce nelle belle pagine dell'italiano filosofo. Il fatto della sede ponteficale in Italia ha creduto il signor Gioberti meritasse una peculiare considerazione, e non è egli venuto meno ad un siffatto carico. Noi sappiamo ciò che il Segretario Fiorentino e la sua scuola han pensato a questo riguardo, e non ignoriamo del pari le ultime opinioni che De Maistre, Bonald ed altri han messe fuori intorno al ponteficato. Ma se il nostro autore sa ben riprodurre il grave e sentenzioso stile del Macchiavello ogni volta che vuole, pure non si è fatto trascinare dalla sua autorità riguardo al subbietto, di che è parola. Nè bisogna troppo meravigliarsene, chè si sa aver quegli studiata la religione su i grandi maestri politici di Grecia e dell'antica Roma, e il papato su d'alcune disgraziate anomalie che aveva sotto lo sguardo; e questi abbastanza ci dice il terreno, sul quale erasi fatto, non essere certo il migliore per giudicare di tutto il peso dell'elemento cristiano e della leva cattolica. Il problema era a mio credere più difficile riguardo a dottrine attinte dallo stesso ponteficato; poichè quando piace di circoscriversi ne'confini d'una rigorosa ortodossia, è mestieri saper distinguere accuratamente in siffatte materie ciò che

è positivo e definito da ciò che non è che un'opinione più o meno controversa. Ed anche quì è mestieri ingegnarsi di scansare quelle discussioni cantate e ricantate, ed astenersi dal riaccendere quelle vecchie guerre che non avrebbero ora altro risultamento che di divider gli animi in cambio di metterli d'accordo e di rafforzarli. Ma il saper teologico del nostro scrittore l' ha campato a tutti questi scogli, di maniera che egli ha potuto sostenere i veri principî senza incorrere nell'esagerazioni degli ultimi autori, da noi or' ora citati (1). La sede papale nella italiana penisola può venire ancor considerata come un'interna cosa e che tocca al più alto segno l'onore e la nazionale dignità. Ed ove si mostri la questione sotto questo aspetto, non conviene certamente agli stranieri di darsi molto da fare per dimostrarne tutto il valore, conoscendo essi per esperienza tutto ciò che avvi d'imponente per loro nel paese in cui ritrovasi il focolare della più forte unità e della più possente tessitura sociale, ancor che vi si volesse guardare dal solo lato secondario e politico. Così l'autore ha trattato un siffatto subbietto coll'intenzione, dice egli,

(1) Il signor Gioberti ha già apprezzato il valore di questi scrittori ed esaminato il fondo delle loro teologiche dottrine, nella *Teorica del sovrannaturale, ossia, Discorso sulle convenienze della religione rivelata colla mente umana, e col progresso civile delle nazioni.* Brusselles 1838, pag. 250.

il'aprir gli occhi a coloro, che sono da lui chiamati i moderni Ghibellini. E non avrebbe potuto altrimenti fare, perocchè la logica gliel consigliava, essendo il ponteficato romano e l'Italia, per così dire, il bandolo del suo sistema.

Non tocca a me ad esaminare se l'opinione, che il signor Gioberti ha messa fuori intorno alle presenti condizioni dell'ecclesiastica istruzione in Francia, sia esatta e conforme a ciò che è stato già detto da quegli stessi che sono in stato d'apprezzarla immediatamente. Se l'autore dice il vero, non vi sarà da fare altro che prestare alcun'attenzione a consigli che non possono menare che a soddisfacenti risultati; e così il Clero francese potrà rispondere a' rimproveri che gli vengon fatti di tempo in tempo, e che furono riassunti, or son pochi anni, in alcune eloquenti pagine da un francese economista (1). I quali rimproveri sono gravi, perchè partono da un uomo grave e che non potrebbesi accusare d'essere ostile al cristianesimo, di cui fa uno de' migliori encomî nel suo libro (2). Insomma non è da meravigliare se il Clero

(1) *Storia dell' Economia politica*, per il signor Blanqui, membro dell'Istituto, tom. I Parigi 1837, cap. IX. pag. 110 e seg.

(2) Benchè io manifesti la mia ammirazione pe' pensieri, che i ricordi gloriosi de' primi tempi del cristianesimo e i maestosi particolari di questa tanto semplice e saggia tessitura so-

francese, travagliato in cento guise e attaccato di fronte e di fianco dalle successive burrasche che gli

ciale hanno ispirato al sig. Blanqui, pur tuttavia non la voglio indistintamente estendere a tutte le opinioni che egli ha messe fuori nel libro, cui alludo. Io sono con lui d'accordo quando vuol fare intervenire la religione in questioni d'economia politica, che rimarranno insolubili finchè essa non vi recherà l'opera sua, e dice: « l'istruzione popolare, l'equa « ripartizione degli utili del lavoro, la riforma delle prigio- « ni, il progresso dell'agricoltura, e molti altri problemi non « otterrano una compiuta soluzione se non col suo intervento, « ed a ragione, poichè essa sola può in effetti bene sciogliere « le questioni che essa ha ben stabilite». Io m' unisco interamente a lui quando astringe il sacerdote a non voler più rifiutare alla insufficienza della politica il concorso e lo zelo della sua devozione, e aggiunge: « Ah! se il sacerdote sapesse ora « di quale ammiranda metamorfosi potrebbe esser egli istru- « mento e come dipenderebbe da lui d'operare un prodigio- « so influsso su' destini umani! Ospedali, prigioni, scuole, « fabbriche, relazioni pubbliche e private di popoli e d'indi- « vidui, agricoltura, comunicazioni, intraprenditori ed ope- « rai, tutto da lui dipenderebbe, tutti toglierebbero di buon « grado ad arbitro e a guida il sacerdote civilizzatore. etc. » Ma pur tuttavia io credo che il Blanqui s' allontani dal suo scopo quando segna il cammino che il sacerdote dee battere nel compimento dei suoi doveri. Il suo zelo gli ha impedito forse d'osservare che dal momento in cui si vuol fare intervenire il sacerdote nelle faccende sociali è mestieri reclamare e accettare sinceramente il suo intervento, senza volergli prescrivere ciò che dee predicare e ciò che dee passare sotto silenzio. Eccettuando per altro alcune mire particolari dell'au-

passaron sopra, ha finito per perdere quella scientifica supremazia di cui ha lasciate immortali vestigia

tore, il suo elogio del cristianesimo è a mio crederè uno de'più notevoli che possano uscire dalla penna d'uno scrittore laico. Io ho voluto citarlo, perchè osservo che da parecchi anni quasi tutti gli autori che sonosi occupati de'principî e spezialmente dell'applicazione dell'economia politica alla società, ritornano spesso sulla necessità della religione per reggerne il movimento e per sopperire alle imperfezioni delle leggi. Se ci dessimo la pena di raccogliere ne'loro scritti tutti i luoghi che riferisconsi alla morale e alla religione, potremmo dare una solenne mentita a tutti quelli che accusano le scienze sociali, e spezialmente l'economia pubblica, d'aver tendenze immorali, materialiste, sovversive, atee, e che so io? Siccome la più parte degli autori di cui parlo son laici, la loro testimonianza ha tutta l'autorità che risulta dall'asserzione d'uomini dati direttamente agli affari, senza poterli al tempo stesso accusare di parlare per spirito di casta. Questo fatto merita d'essere provato, e non è senza importanza pe' tempi che corrono; poichè se ci fa vedere da una parte la necessità d'un immediato e spontaneo intervento del Clero ne'pubblici affari, non ci lascia alcun dubbio, dall'altra, su tutti gli sconci a'quali sarebbe la società esposta, se avesse a continuare il suo cammino senza il sostegno e il concorso de'ministri del culto. « No, non è si facile come si pensa d'odiar sempre; « questo sentimento non domanda spesso che una scusa per « svanire; e non resiste mai a tante cause che operano insie- « me per spegnerlo. » Queste parole giuste e profonde che il signor Talleyrand pronunziava quasi un mezzo secolo fa innanzi a' suoi confratelli dell'Istituto nazionale parlando dei vantaggi che si posson ritrarre dalle nuove colonie dopo le

nella nazionale letteratura. Questo Clero, sì ragguardevole per le sue virtù e costumi, sa certamente che i grandi teologi della Sorbona sono scomparsi e che sarebbe mestieri che altri ne prendessero il posto; sa ancora che la polemica non è più ora la medesima, e che bisogna rispondere agli attacchi che vengono dalle cattedre e dalle Università del Nord. In una simile congiuntura, in cui si hanno innanzi agli occhi gli incoraggiamenti e l'esempio de' signori Wiseman e Gioberti, senza ragionare d'altri, egli è giustissimo di sperare che i compaesani di Bossuet non resteranno per lunga pezza in silenzio. E come in materia di religione la quistione del principio vince quella della nazionalità, così può seguirsi a questo riguardo, senza che nasca alcun inconveniente pel paese, il generoso impulso che manifestasi al di fuori.

rivoluzioni, e che trovansi registrate nelle memorie dell'Istituto nazionale di scienze (morali e politiche) e di arti, al tomo II pag. 295, son degne di lui. Così veggiamo che tutti i cittadini sinceri lavorano ora nel senso d'un'amichevole fusione fra i differenti ordini della società. Il bene generale e l'onore del paese sono le migliori scuse che possansi scegliere per affrettare viemaggiormente un siffatto ravvicinamento. E se la lotta più o meno sensibile, cui abbiamo assistito fino ad ora, cesserà, diremo allora col signor Blanqui che la tendenza del mondo alla pace sotto un aspetto guerriero cederà presto il posto all'universale armonia verso cui c'innoltriamo.

Apposta ho parlato del principio di nazionalità, affinchè il lettore possa giudicare sotto il vero aspetto alcune opinioni del signor Gioberti a questo proposito, e affinchè un'accessoria e secondaria questione non sia considerata come il tema principale e il punto di mira diretto e immediato ch' ei s' è proposto. Lo sguardo generale da lui gettato sulle presenti condizioni della filosofia in Europa aveva senza dubbio a fermarsi in modo particolare sull'Italia; e troppo seducente era l'idea di ristabilirvi la sua antica scuola, di ridestare la memoria di Vico e di rianimare l'ingegno inventivo degli italiani perch'egli dimenticasse di volgervi la mente. La quale impresa naturalmente aveva a fare che ei si domandasse quale strada era mestieri seguire, quali fossero le quistioni pregiudiziali da risolvere, quali da ultimo gli ostacoli reali che avevansi a distruggere o ad allontanare. Nè alcuno v'ha che ignori che tra siffatti ostacoli, l'influsso e l'imitazione degli stranieri sono propriamente i più gravi e complicati. La divisione della grande famiglia umana in parecchie associazioni politiche che chiamansi nazioni, importa uno speciale carattere ad ognuna di esse, e un genio affatto proprio e individuale. La lingua, la letteratura, prendendo questa parola nel suo più largo significato, le leggi e i costumi che riassumono l'elemento nazionale, gli danno al tempo stesso quell'impronta che lo divide da tutti gli altri del medesimo genere, e che

aggiungendogli forza assicura la sua durata. E ciò è sì vero che quando gli uomini han voluto rendersi utili a' loro concittadini, hanno sempre in questo elemento attinte le loro ispirazioni, e non hanno mai potuto riuscire se non quando erano quelle conformi affatto al gusto, a' bisogni, alle tradizioni, e alle tendenze naturali del paese. L'imitazione straniera è senz'alcun dubbio per molte ragioni lodevolissima ed utilissima, ma non la si può mai estendere senza pericolo a ciò che tocca quel vitale principio che costituisce la morale personalità d'un popolo. Così veggiamo che tutti gli scrittori di qualche valore hanno costantemente protestato contro l'influsso e l'imitazione straniera ogni qual volta poteva essa ferire l'intellettuale autonomia o la politica dignità della loro patria. E certo che Dante e Macchiavello ed Alfieri e Botta non avrebbero mai acquistata fama europea, se non avessero attinti i loro pensieri alle indigene sorgenti, ingegnandosi innanzi tutto di purificare l'elemento nazionale da ogni eterogeneo miscuglio. La patria è un tempio in cui ogni autore dee scrivere il suo nome, e nella sola condizione d'avervelo stampato in caratteri incancellabili può esso addivenire cosmopolita. Ora il cosmopolitismo, di cui si ragiona così spesso a'dì nostri, sarebbe un controsenso ed una contraddizione, se mancasse d'un punto di partenza e d'uno d'appoggio, che io non saprei altrove riporre secondo me che in quel sentimento nazionale, che ci seguita ovunque, e che

ci fa felici nell' udire morendo gli stessi accenti che han rallegrata la nostra culla. E se io questo sentimento considero nell'elvetico popolo, lo veggo esprimersi con tutta la poesia che respirano i suoi be' laghi, le sue cascate, e le sue rupi. Se l'esamino nella francese nazione, lo veggo rivestirvi le auguste forme d'una religione, le attrattive e le grazie d'un maestoso culto. Ed è la forza di siffatto sentimento che forma la grandezza d'un' isola posta in mezzo all' Oceano; forza, che accompagnando i suoi abitanti su tutte le vie marittime che il genio d'Albione percorre, ha finito per far trionfare la nazionale bandiera su'più importanti punti del globo. E sotto l' influsso di questo stesso illuminato sentimento vedremo il brittanno cannone svegliare la cristiana civiltà in China, quantunque l'opera vi sia cominciata dalla mercantile disputa d' un narcotico. Byron, che nell' ore sue di tristezza esalava il suo fiele contro la lontana patria, pur nondimeno confessava esser ben dolce e cara cosa l' udire pronunziare la propria lode nella materna lingua.

E ispirandosi anch'egli a questo nazionale sentimento, e guardando alla questione d' ostacolo, il signor Gioberti si è fatto a reclamare alla sua volta l'intellettuale indipendenza del suo paese. E a questo fine ha protestato contro l'influsso della francese filosofia in Italia, e ha spiegato per combatterlo quella medesima energia che mostrò lo spirito gallicano nel-

la sua lotta contro l'ultramontanismo. Supponendo per poco che questa filosofia sia cattiva o insufficiente, bisognerebbe dire che egli ha renduto gran pro a'due paesi. E vi ha di più ; egli ha ricusate le dottrine filosofiche francesi come eterodosse, e in conseguenza come opposte al principio cattolico di cui s'è fatto egli difensore. Ora non avvi alcuno che possa gravemente contrastare che l'influsso francese sul mezzogiorno d'Europa non si debba in gran parte all'identità delle credenze e del culto religioso. (1) E se la cosa è così, come io credo, è mestieri conchiudere che il pro fatto dal Gioberti non è che maggiormente reale e luminoso. Ma è egli poi vero che la filosofia francese abbia effettivamente l'indole che questi gli assegna? Questo problema aspetta la sua chiara e perentoria soluzione da quelle tranquille e severe discussioni che il tempo solo può far nascere. Si può egli stabilire in positiva e solida maniera esservi tra il genio italo-greco e il genio celtico quella tanto profonda e sagliente differenza che avvi tra questo e il

(1) « Egli avviene che l'influsso francese è ovunque unito « al trionfo della idea cattolica; ed io ho il profondo convin- « cimento che se un funesto divorzio si fermasse tra l'opinio- « ne pubblica e il principio cattolico in Francia, le condizio- « ni del nostro paese in Europa ne sarebbero profondamente « tocche. »

Parole del signor De Carné nella tornata de'18 maggio della Camera de'Deputati. Veggasi il *Monitore Universale*, 19 maggio 1842.

genio teutonico? Belle ed alte quistioni che toccano egualmente tutti questi popoli, e che ognun d'essi è spinto quasi istintivamente a sciogliere in proprio favore per dedurne quindi la propria preminenza e superiorità. Così non farà la Francia una colpa all'italiano scrittore d'aver risoluto il problema a pro della sua patria, e d'averne mostrato il carattere eminentemente sintetico, quantunque essa come ogni altra parte, gli potrà dire che l'amore del proprio paese è una gran bella cosa, ma che dee restringersi in certi limiti laddove sembra essere ingiusto verso degli altri; molto ardua cosa essendo l'opporsi a lei nella ragion filosofica, quando si conoscono le sue intellettuali ricchezze, e sonosi studiati i suoi grandi modelli, e si può avvalersi de'non perituri lavori de' suoi dotti ed eruditi ed antiquarî. Che che ne sia, è giusto osservare esser l'opera, di cui ragiono, un libro di polemica e un sistema di reazione nello stesso tempo. Or, ciò che distingue gli scritti di siffatta specie, si è che raramente avviene di serbarvi giusti confini e di non andare alle volte al di là dello scopo che ci proponiamo. Il che avviene poi ogni qual volta che un autore sa trattare il suo subbietto con la ragione e i mezzi dialettici, e che può servirsi a piacere d'una frase sempre pura, spesso variata, e di tratto in tratto graziosa ed elegante. E questa osservazione può ben particolarmente applicarsi alle critiche considerazioni che il Gioberti ha fatte sulle opere de' signori

Cousin, Rosmini, Lamennais, come ancora ad alcune note poste in fine del suo libro. Uno stile che ha molta rassomiglianza con quello di Pascal e di Courier non potea fare a meno di non produrre in Italia e altrove ancora una grande sensazione. Ma io crederei mancare al mio dovere, se non rendessi quì all'autore quella parte di giustizia, che egli stesso ha resa a'saggi scrittori, i cui sistemi ha egli confutati. E dirò che lo stile aspro e motteggiatore che domina nelle sue controversie non attacca che l'errore, o almeno ciò che come tale è da lui considerato, secondo la sua maniera di vedere; che la sua parola non oltrepassa l'opera ch'ei confuta, e non cerca per nulla di penetrare nell'intimo pensiero dello scrittore, che costantemente ha in conto di leale e d'onesto, e si ferma sempre innanzi alle individuali ed eminenti qualità dell' uomo pubblico e del cittadino; che questo è un esempio di coraggio e di ritegno di cui si ha a far gran caso in una lotta surta a nome del principio religioso, e nella quale Salvador e Strauss figurano meritamente tra il numero degli avversarî. E veggiamo oltre a ciò con lo stesso piacere che questo rispetto per la lealtà e la coscienza nell'intenzioni viene dall'autore mostrato riguardo a quel chiarissimo poeta, il cui sistema di disperazione è tutto racchiuso ne' due seguenti versi:

« A noi presso la culla
« Immoto siede e sulla tomba il nulla. »

Perocchè malgrado la linea che lo separa ne' princi-pî, il Gioberti non ha stimato mancare alle sue fer-me credenze cattoliche consacrando alcune affettuose e commoventi pagine alla memoria dell' amico suo Leopardi. La quale maniera di guardar gli uomi-ni e le loro opinioni è degna dello scrittore che si è messo in animo di far venir fuori dal libero ed im-parziale scontro delle più contraddittorie dottrine la verità e il trionfo del principio religioso.

Il punto di vista, sotto il quale l'autore si fa a con-siderare le filosofiche scienze e la necessità del meto-do ontologico per rianimarle, lo mena a mettere in-nanzi alcune proposizioni, che posson far maraviglia a più d'un lettore. Tali sono, per esempio, quelle in cui dice essere oggidì la filosofia spenta in alcuni luo-ghi, spirante in altri, e ciò che noi ancora chiamia-mo così non essere altro che il rantolo d'un moribon-do o il movimento d' un cadavere cagionato dall' a-zione galvanica. E così ancora di alcune altre sue opinioni intorno al progresso considerato sotto certi riguardi, contro cui altamente egli si protesta conclu-dendo esser mestieri di rimenar le cose a' loro prin-cipî.

Vi ha quì evidentemente quello spirito e quella tendenza al generalizzare che ingenera e informa tut-ti i sistemi. Si può egli dire avere il Gioberti scaglia-to un generale anatema contro le filosofiche fatiche de' moderni? Si crederà non averle egli apprezzate in-

tutto il loro scientifico valore, o averne voluto sconoscere il merito reale e la forza? Basta aprire le opere di lui per convincersi del contrario. Si soggiungerà forse esservi per entro quelle sonore frasi e quelle cupe immagini, di cui piace colorire tutte le dottrine che allontananansi da un principio, dapprima fermato? Non si può davvero fare un simile giudizio d'un libro riboccante di slancio e ad un tempo di moderazione. Non si tratta quì, la Dio mercè! di quelle menti stizzose e vituperatrici che pretendono sfidare il loro secolo, o vogliono ogni cosa livellare con una squadra che non è che nella loro vuota ed inferma immaginazione; e basta poi il buon senso dell'umanità per far debita giustizia di siffatte utopie, essendo queste simili a quelle lucide meteore, che non appena apparse scompajono e più non sono. Io confesso che se il Gioberti avesse messo a luce il suo libro al cominciare di questo secolo, si sarebbe data alle sue ontologiche ricerche la medesima importanza che una volta fu data a quelle di alcuni monaci, che si occupavano della luce del Taborre quando il nemico picchiava alle porte di Bisanzio; che in appresso sarebbero state esse chiamate un sogno teocratico, e che questo nome, che ne val certo un altro in mancanza d'uno migliore, avrebbe bastato per far dannare ad un perpetuo oblio la più grave opera. Ma oggidì che molte parole son già vecchie, e che si è imparato a giudicare le cose dalla loro sostanza, e

non da incidenti o staccate proposizioni, si sa eziandiò far differenza tra le grida e gli spauracchi delle menti audaci o timide, e le ardite e solenni proteste dei serî e competenti uomini. Le proposizioni, che io ho accennate, riferisconsi alla più elevata parte della filosofia, cui l'autore esorta soccorrere, ove si voglia preservare le scienze morali dalla compiuta decadenza che le minaccia. Il principio al quale ingegnasi egli di farci tornare non è in fondo che quello stesso cui dobbiamo il nostro incivilimento; e l'altezza del fine ci dee quì guidare a giudicare dell'energia del suo stile e della sua polemica. I lettori, a'quali egli si fa a parlare, sanno del rimanente che la sentenza, *di tempo in tempo è mestieri rimenare le cose a'loro principî,* è stata formolata dal Macchiavello, che l'ha attinta egli stesso a sorgenti che ci sono note. Or, se si può dimostrare che vi hanno tra la parola e il pensiero e l'azione legami più intimi e diretti di quello che generalmente non si creda, si può anche consigliare a'filosofi una massima di cui si riconosce tutta l'utilità riguardo alle politiche società.

S'ei mi fosse permesso di parlare innanzi tempo d'alcune obbiezioni che potrannosi fare al sistema del signor Gioberti, io direi che mi pare dovere esse intendere alle sue logiche (1) e pratiche conseguenze

(1) L'applicazione della dialettica alle scienze ha i suoi vantaggi e i suoi inconvenienti, e troppo spesso accade di

più che al suo astratto e speculativo principio. Un esempio spiegherà meglio il mio pensiero. Quando

veder confondere l'istrnmento del pensiero col pensiero medesimo. Il saggio traduttore di Platone ha osservato con aggiustatezza che questa applicazione era pericolosa, spezialmente riguardo alla teologia, benchè la trovi utile, anche ne'suoi salti, al progresso della ragione. Nella sua bella Memoria sul *Sic et Non*, (scritto teologico inedito d'Abelardo) modellata su'manoscritti di S. Michele e di Marmoutiers, e letta da lui all'Accademia delle scienze morali e politiche nella tornata del 1 marzo 1835, dopo aver paragonato *l'amante di quella nobile creatura che scrisse alle volte come Seneca*, a Cartesio, e messa una maravigliosa rassomiglianza fra questi due Bretoni, tra mezzo molte differenze, il signor V. Cousin s'esprime così a loro riguardo: « Di quì nei « due illustri compaesani, con la loro naturale originalità, « una certa disposizione a mediocremente ammirare ciò che « erasi fatto prima di loro, e ciò che facevasi a' lor tempi, « l'indipendenza spinta spesso fino a voglia di lite, la con- « fidenza nelle loro forze e il disprezzo de'loro avversarî, più « conseguenza che solidità nelle loro opinioni, più sagacia che « estensione, più energia nella tempra della mente e dell'in- « dole che altezza e profondità nel pensiero, più invenzione « che senso comune, più abbondanti nel loro proprio senti- « mento che innalzantisi alla ragione universale, ostinati, « avventati, e novatori rivoluzionarî. » Il signor De Pradt, in alcune belle pagine in cui parla del cittadino di Ginevra (*Quattro concordati*, tom. I pag. 427), a lui si rivolge in questi detti: « Ponendo la tua leva sulla sola natura, tu vi « rinvieni quel punto d'appoggio che Archimede cercava « per dare alla sua la forza di scuotere la terra ed i cieli. La

Malthus diè alla luce il suo *Saggio*, non fece gran senso il sapere se fra la popolazione e i mezzi di sussistenza vi era quella geometrica ed aritmetica progressione di cui aveva nella sua opera ragionato; ma ciò che spaventò tutti, furono le sue investigazioni su'preventivi e repressivi ostacoli, e sulle conseguenze che avevano a procederne per la condotta de' popoli e de' governi. E allora si giunse fin anco a dirglisi ch'ei voleva lodare la peste, la guerra e la carestia. Ma ora che possiamo parlare della *soggezione morale* senza crederci in opposizione con le leggi d'un ordine superiore, e senza temere di esser accusati di non aver cuore o viscere, possiamo eziandio dire che la teoria di Malthus non è in fondo che un richiamo a'principî, e che egli può essere posto tra'benefattori dell'umanità, al pari di Jenner e di Wilberforce, cia-

« natura ti presta tutta la sua forza, e così ricompensa co« loro che gli sono fedeli; essa ha posto in tua mano il po« tere di spezzare o snaturare tutto quello cha tocca; essa « ti ha dati occhi diversi da quelli che ha dati agli altri uo« mini, e bracci di bronzo per stringere o ritener prigioniero « tutto ciò che abbracceranno. Guai a colui che ti fa buona « una sola parola! È mestieri che egli soffra la catena di « tutte le conseguenze che ne saprà cavar fuori la tua dia« lettica; la più energica che producesse mai testa umana! » Si potrebbe elevare alcun dubbio su questo potere dialettico di G. G. Rousseau, ed io son mosso a credere che l'antico arcivescovo di Malines abbia qui confuso la dialettica col sofisma.

scuno secondo le sue intenzioni. L'inglese economista era stato testimone di tutti i clamori che le sue male intese o snaturate dottrine aveano cagionato; e non ostante quella impassibilità che fa indole in tutti gli eccellenti ed alti uomini, non avendo potuto egli scongiurare e vincere la burrasca che non aveva ad acquetarsi che sul suo sepolcro, ragionava a questo modo ne'suoi vecchi giorni: « Egli è probabile, di-« ceva, che avendo trovato l'arco troppo piegato da « una parte, sia io stato mosso a troppo piegarlo dal-« l'altra col fine di raddrizzarlo; ma io sarei sempre « apparecchiato a far scomparire dall'opera mia ciò « che sarà considerato da competenti giudici come « avente una tendenza a far che l' arco non si rad-« drizzasse e ad ostare a' progressi della verità » (1). La storia e gli scritti dei pubblicisti ci dicono da qual parte era piegato l'arco della popolazione a' tempi in cui Malthus manifestò il suo avviso; e lo stesso ci sembra avere ad accadere al Gioberti. E ciò, che formerà forse il più grande ostacolo all'adozione delle sue dottrine, sarà, se posso così esprimermi, quella specie di costringimento intellettuale cui è mestieri inchinarsi per attaccare gli abiti cartesiani. Si potrà non contrastargli la verità della formola ideale astrattamente considerata, ma ci si fermerà alle logiche

(1) Veggasi Blanqui, *Storia dell' Economia politica*, tom. II.

deduzioni attinte dal metodo, come eziandio alle conseguenze che hanno da venirne fuori per la sua applicazione alle filosofiche scienze. Checchenesia, allorquando i giudici competenti esamineranno la sua opera, vedremo s' egli userà lo stesso linguaggio che Malthus ha usato, o se aggiungerà nuovi argomenti in sostegno delle sue dottrine. Come il signor Gioberti ci mostra segnatamente ne' suoi libri alcuni punti importanti intorno a' quali proponesi tornare a discorrere e che dee svolgere nel seguito, così noi ci rimaniamo contenti a desiderare che ei continui le sue gravi ricerche e le sue sagge pubblicazioni. Ma ciò che risulta dagli scritti che abbiamo sotto gli occhi, si è che l'autore si è proposto di piegare l'arco italiano verso il realismo del medio evo, Vico e la patria, e che si è provato di piegar quello francese verso Malebranche e il paese. E come l' Italia è troppo piegata verso la Francia, e questa verso l'Alemagna, egli ha avuto a risalire alla cagione che ha piegato l' arco intellettuale tedesco ed europeo verso lo psicologismo per imprender poi a piegarlo verso l'ontologismo nel fine di raddrizzarlo. Siffatta natura generale riveste *l'Introduzione allo studio della filosofia,* e in questo senso io considero come nazionale e al tempo stesso cosmopolita un siffatto libro.

Per mantenersi sempre all'altezza del suo soggetto, e non cader mai sotto il grave peso ch'egli ha imposto a se medesimo, bisognava che l'autore possedesse

qualità che inutil cosa sarebbe enumerare particolarmente, ma che difficilmente trovansi riunite in un solo e medesimo uomo. Quantunque le pretensioni enciclopediche siano a'dì nostri tanto assurde quanto ridicole, vi hanno non pertanto indispensabili condizioni cui bisogna potere adempiere, ove non ci si voglia condannare a vani o passeggieri sforzi. E per esempio, è mestieri conoscere innanzi tutto il proprio secolo per non sostenere e incoraggiare che ciò ch'è grande e generoso, per diffamare e riprovare ogni menzogna, ogni inganno; è mestieri potersi volgere addirittura agli autori ed a'loro lettori, e usare poi un linguaggio che degno sia degli uni e degli altri. Per aggiungere al quale scopo bisogna possedere un fondo vastissimo di erudizione, ed esser da tanto da discutere lo scientifico valore della fonte in cui si è andati a cercarlo; e vi bisogna ancora l'abilità e il tatto degli scrittori scultori che comandano l'attenzione, colpiscono l'immaginazione e parlano alla ragione senza cercar di smarrirla con un ampolloso e rumoreggiante stile, o con ingegnose e tortuose frasi. Se, per abbattere dottrine che credonsi funeste, si è alle volte forzato di ricorrere all'epigramma e all'ironia, richiedesi quel sentimento di giustizia che ne sa temperare l'asprezza e l'amaro riguardo a coloro che le professano; e se è permesso di perseguitar l'errore con una imperturbabile logica, bisogna rispettare al tempo stesso la coscienza di quelli che vengon tenuti

per traviati, perocchè non vi ha uomo che goda del privilegio dell'infallibilità. È mestieri in una sola parola aver quel genio che piglia il catechismo de'fanciulli e ne fa un nuovo codice scientifico per offrirlo a'filosofi, che trasforma la sua penna in un pennello animato per cogliere e incarnare *l'idea estetica* al lume del misterioso Tetragramma, e che si fa ad allettarci come un' arpa eolia quando ei ne considera la manifestazione nella bellezza, la poesia e l' armonia della creazione. E per farla breve, bisogna avere la fede di Bossuet e l'umile e pietosa anima del virtuoso Fenelon; bisogna palesemente abbracciare la nobil causa del cattolicismo e abbandonarsi poi alle sue sublimi ispirazioni. Quando si posseggono tutte queste doti, si posson ben dare giudizî sulla scienza, manifestare opinioni, scriver libri, formolare sistêmi e fondar scuole. (1) Io mi congratulo col signor Gio-

(1) Per mettermi in salvo dai rimproveri d'esagerazione che potrebbonsi farmi pel modo con cui ho parlato degli scritti del signor Gioberti, trascriverò un passaggio del Signor Mamiani. E così avrò il doppio vantaggio di sostenere le mie opinioni e di compiere il mio rendiconto. Coloro che hanno udite le lezioni di filosofia del signor Mamiani al reale Ateneo di Parigi, o che han lette le sue opere, sanno come io che le sue espressioni e il suo stile sono tanto lontani dall'enfasi quanto dall'iperbole.— Ecco le sue parole:

« Quest'opera del filosofo torinese, di cui appena abbiam de-
« lineato i concetti sommari ontologici, onora non poco gli stu-

berti d'aver preferita la parte men rumorosa, quantunque molto più difficile di restauratore; il qual ti-

« di speculativi italiani. Tutti coloro che fino a qui sonosi « sforzati di trarre con ragionamenti *a priori* dalla scienza del- « l'infinito la scienza dei finiti o rompono nel panteismo, o « lungamente paralogizzano. Ma il Gioberti scampa da' due « pericoli radicando l'ontologia nella visione simultanea del- « l'ente infinito, e del suo atto immanente di creazione, il che « porge a tutta la sua metafisica un carattere nuovo. Ella of- « fre altresì a' nostri tempi il primo esempio forse d' un filo- « sofare scrupolosamente ortodosso, e ciò nondimanco ardito « e originale, ed è un bello e nuovo tentativo di mostrare l'ar- « monia, i collegamenti, e le illustrazioni reciproche tra la fi- « losofia e la rivelazione cattolica, tenendo conto del crescere « quotidiano delle scienze sperimentali, del progredire dell'in- « civilimento, e del mutare delle opinioni; anzi conviene guar- « dare tutto il suo trattato sotto questo principal lume d'un « contemperamento scientifico de' dogmi razionali coi rivela- « ti. Mirabile è poi come il nostro autore, entrando in mille « questioni di storia, di filologia, di erudizione, e di politica « avvivi e informi ogni cosa dello spirito filosofico, ed in tutti « i subbietti applichi ingegnosamente, e quasi diremmo incar- « ni la sua dottrina ontologica. Nè avrebbe poca faccenda co- « lui il quale si desse ad unire insieme le verità incidenti e « parziali, che si incontrano in questi volumi intorno a ma- « terie le più svariate e talora le meno attinenti a metafisica. « E se a noi cadesse qui in acconcio il parlare dell'affetto con « cui essi volumi sono dettati da un capo all'altro, noi direm- « mo che forse mai non abbiamo veduto un animo più nobil- « mente e con più schiettezza innamorato del vero e del bene, « nè più caldo di carità per l'Italia, nè più addolorato delle sue

tolo, se è meno acconcio a lusingar l'ambizione e ad offrire que' trionfi, che acciecano la folla per morir

« sventure e delle sue umiliazioni. Mai non ci siamo imbattuti « in maggior forza di convinzione o in maggior coraggio a par- « lare sentenze odiose a moltissimi, a percuotere caporioni su- « perbi e venerabili alle loro sette, e a contraddire opinioni po. « polari e accarezzate da tutto il secolo. Ciò fa che non di rado « egli riesce eloquente, e sempre è grave, dignitoso e solenne; « sempre mira dal più alto punto le discussioni e i subbietti; « sempre sforza i lettori a seguitarlo con lunga meditazione e « quando pure non li convinca, lascia nel loro animo una du- « revole ammirazione. Parimente è cosa singolarissima vede- « re cotesto scrittore pieno di severità e profondato nei più « alti misteri delle astrazioni metafisiche adornare la materia « con dignitose lepidezze, e sapere pungere i vizii e la boria « dei tempi con motti, e con frizzi altrettanto urbani, quanto « arguti e penetrativi. Nè la pratica del mondo e degli uomi- « ni gli fa punto difetto, sebbene si riconosca in quasi ogni sua « parola un carattere risoluto e inflessibile, e una maniera « sua propria di giudicare uomini e cose senza paura e lusin- « ga de' biasimi e delle lodi, nè di qualunque altro oggetto « attrae e sgomenta gli scrittori volgari: specie di coraggio più « raro forse e più difficile che non si stima, e che Vico doman- « dò la magnanimità dello scrittore. Nelle sue investigazioni « storiche poi splende una erudizione così recondita, percor- « re egli con tal padronanza le epoche più tenebrose della re- « motissima civiltà d'Oriente da far preziosi i suoi libri ezian- « dio a coloro che non accettassero punto le sue teoriche. ».

Dell' ontologia e del Metodo di Terenzio Mamiani, pagina 62 63.

Parigi, co' tipi della signora Lacombe, via d'Enghien. Nel maggio del 1841.

dopo alcuni effimeri scoppî di luce, ha il vantaggio di rilevare dal principio e dalla durata della causa medesima che viene ad esser sostenuta. Il migliore voto che io possa fare pel mio compatriotta, è che egli incontri oppositori e discepoli che combattano o sposino le sue dottrine pel maggior utile della verità e della scienza, e non nella stretta e limitata soddisfazione delle passioni e de' partiti. Ed io desidero ancora a'differenti paesi, di cui egli ha combattuti i filosofici sistemi, che non abbiano mai altre guerre che quelle fatte a nome dell'intelligenza, nè altre milizie permanenti e altri campi di battaglia che i filosofi e i loro libri. Le vittorie e le conquiste che ci proponghiamo ottenere a questo modo non costano nè le lagrime nè il sangue de' popoli; esse servono a dare un nuovo volo all'individuale genio di ciascun paese, per farne meglio apparire lo speciale carattere e la fisonomia; e finiscono sempre per far maggiormente risplendere quel principio, che avendoci rivelata l'unità d'origine, ha proclamata l'umana fratellanza come suo corollario e conseguenza.

Io non ho fin quì ragionato che dell'*Introduzione allo studio della filosofia*. L'analisi che io ne ho data è lungi da esser compiuta e dal rispondere a tutte le parti che abbraccia; chè il mio scopo non è stato che di parlare de' più rilevanti punti che vi si discutono e di porre in luce alcune delle opinioni fondamentali, come ancora di mostrare i differenti ordini di lettori,

di cui questo libro può richiamar l'attenzione. Aderendo ad un desiderio che mi è stato manifestato, (1) io avrei tradotta siffatta opera, che si è già cattivata l'attenzione de'nostri vicini della dritta sponda del Reno, se non mi fosse venuto a notizia che vi ha chi di presente se n'è preso il carico: e presto una traduzione francese appagherà il voto di tutti, e potrà giustificare ciò che a questo riguardo ho detto. Se mi si muovesse obbiezione alcuna intorno alla maniera affermativa con la quale ne ho ragionato, direi con Rousseau che non ho voluto imporne al lettore, nè giudicare un autore che tengo per mio maestro, ma che ho voluto bensì semplicemente appalesare il mio pensiero, e niente altro che il mio pensiero. Se mi si rimproverasse di prolissità, aggiungerei che scriven-

(1) Debbo qui rendere pubblica testimonianza di riconoscenza agli amici del Gioberti, i dotti signori A. Quetelet, direttore dell'Osservatorio, C. Giovanni Arrivabene, L. Chitti, antico professore d'economia politica all'Università di Brusselles, A. Craven, uffiziale dell'ambasceria brittannica presso il re de'Belgî. La sollecitudine con la quale questi notevoli personaggi accolsero i miei divisamenti di traduzione fin dal mio arrivo in quel del Belgio, gli ha mossi a porre al mio buon piacere le loro particolari biblioteche, e ad offrirmi in appresso tutti gli ajuti che sarebber stati necessari per menare innanzi le mie fatiche. Io gli avrei accettati con molto piacere se non fossi stato prevenuto da un altro traduttore che conosco personalmente, e che appagherà largamente, ne sono sicuro, la pubblica espettazione.

do in tempi in cui le preoccupazioni commerciali, le commozioni finanziere e gli interessi materiali assorbiscono quasi tutti i paesi, mi era mestieri parlare con qualche insistenza d' un'opera che ha per essenziale scopo quello di risvegliare *l'elemento* ideale delle nazioni. Non mi rimane che a dire alcuna parola sugli *Elementi d'estetica*.

Questo volume è stato dato alla luce in lingua italiana sotto il titolo di *Discorso sul Bello*, e inserito nella *Enciclopedia italiana* che viene stampata a Venezia sotto la direzione del sapiente sig. Falconetti; ed ha ottenuto siffatto successo in Italia, e le copie, che separatamente se ne tirarono, sono state con tale rapidità smerciate, che l'editore è stato mosso ad affrettarne la ristampa. Io ho stimato bene di farlo comparire voltato in francese affinchè i due paesi possano studiare e simultaneamente esaminare un nuovo sistema estetico; e le stesse ragioni che han determinato il signor Benard a tradurre il Corso d'Estetica d'Hegel mi han fatto credere che la mia pubblicazione avrebbe avuta alcuna utilità per la Francia. È natural cosa che il lettore s'aspetti da me una versione che sia in armonia col titolo dell'opera; e senza che io facessi qui quelle solite proteste che possono essere consigliate tanto dalla modestia quanto dall'ipocrisia, mi basterebbe di dire che io scrivo in una lingua che non è la mia, ove pure credessi che il lettore avesse bisogno d' esserne avvisato. Il solo

scopo che mi era permesso di propormi era la chiarezza e la fedeltà al pensiero dell'autore. Ed avendo avuto il bene di consultare lo stesso Gioberti ogni qual volta la concisione del testo o il genio della lingua richiedeva alcun mutamento o sviluppamento, posso io offrire al lettore la medesima guarentigia che io aveva a cercare innanzi tutto per la mia propria coscienza. Oltre a ciò io debbo all' amicizia di cui questo autore m' onora la redazione dell' indice de'sommarî, che io ho aggiunta alla fine del volume e che non poteva trovar posto nel testo italiano. Malgrado tutte le cure che mi son date per rendere il mio lavoro degno di tutti i lettori, son lontano dal credere che sia scevro da molte imperfezioni. Pur tuttavolta confido che la mia versione non abbia a riuscire inutile ad un altro traduttore che si volesse provare a rifarla con l'ajuto dell' originale italiano. E presentandola io tal quale è all'indulgenza del lettore, gli parlerò lo stesso linguaggio che un americano pubblicista (1) ha tolto da Grozio: « Quam vero « ego in aliorum sententiis ac scriptis dijudicandis

(1) *Storia del progresso del dritto delle genti in Europa, dalla pace di Westfalia fino al Congresso di Vienna*, con un *Sommario storico del dritto delle genti europee, innanzi la pace di Westfalia*, per Enrico Wheaton, ministro degli Stati Uniti d'America alla corte di Berlino. Leipzig, G. A. Brockhaus. 1841.

« mihi sumpsi libertatem, eandem sibi in me sumant « omnes eos oro atque obtestor quorum in manus ista « venient. Non illi promptius me monebunt errantem « quam ego monentes sequar. » (*De jure belli ac pacis* proleg. §. 61.)

Brusselles, 18 novembre 1842. (1).

FINE.

(1) Veggasi la traduzione francese di questa opera per G. Bertinatti.—Brusselles, Meline, Cans e Compagni. 1842.
L'editore.

INDICE DELLE MATERIE

Fine dell' indice.

